

مجلة الفكر والفن المعاصر

القاترة

العددان (١٧١ - ١٧٢)
فبراير - مارس ١٩٩٧

المثقف
والمؤسسة
السياسية

الديمقراطية
الحزبية
في مصر



الأدب
النسائي
الأفروأمريكي

الواقعية
في
الميزان

للقاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العددان (١٧١)، (١٧٢)

فبراير / مارس ١٩٩٧

الثنى فى مصر: جنيها

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ قى - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٢٥ درهما - اليمن ١٧٥ ريال - ليبيا ١,٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الدين فى الفلوس

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصرية شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة - ١١١٧ كورتيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتحرر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

عبدالرحمن أبوعوف

المستشار الفنى

حلمى التونى

أمينا التحرير

فتحى عبدالله

السماح عبدالله

سكرتير التحرير

كريم عبد السلام

المخرجان السفندان

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

التحرير

زينب على أبو المجد

القاهرة

العددان ١٧١ - ١٧٢

فبراير - مارس ١٩٩٧

فهرست:

المواضيعات

- ٨ الديبلوماسية العربية في مصر - الميلاد محمد عويدي
٧٨ موقع الوطن العربي من الموجة الثالثة السديسين

القصص والروايات

- ٤٢ مناقشة للتعبيرية إريست بلخ
٥٢ الواقعية في الميزان جورج لوكاتش
ت: أروى صالح

المراجعات

- ٧٠ ترنيمة الجسد والموت والمكان في «الغمام» عبدالرحمن أبو عوف
٨٠ تلاحم الواقع والرمز في «الشمس الأبيض» يوسف الشاروني
٨٤ مأساة التفتير - مقتل هيباشا الجميلة محمد علي الكردي
٩٠ «السلطان العائر» - شلغوس ورموز وفاء إبراهيم
٩٤ العدالة الروائية نبيل سليمان

الإيقاعات والنوثر

- الملف:
١٠٤ الأدب الصائبي الأفروأسيوني ت: السيد إمام
١١٦ من الشعر الإنجليزي المعاصر ت: مفروح كريم

نشر

- ١٢٠ تمرينات الساونا عبدالقاسم رمضان
١٢٢ قبعان لا، ثلاث قبعات ثم عبدالعظيم ناجي
١٢٥ هوامش مبهمة للصمت فريد أبو سمدة
١٢٧ اليد الجاهلة مهدي نصر
تعمية الشيشوني وملاحظات على فن محمود بقتشين

المرأة المصرية

- ١٢٩ أدوار العالم سهام جابر
١٣١ قصيدتان خالد أبو بكر
١٣٣ قبور في الحقائق سالم التركي
١٣٤ مشاهد درامية صادق شرش
١٣٦ الإشارات سحرى سلاموني

قصص

- ١٣٨ تقاطع طرق منشعبة إدوار القراط
١٤١ سراميك خيري شامى
١٤٣ ابن حلاق الحمبر أحمد الشيوخ
١٤٦ أيام الحرب أحمد النشار
١٤٧ بيروت حياة الحويك عطية
١٤٩ العنكبوت بهجت فرج
١٥١ حدود عفاف السيد
١٥٣ شرك الكلام أحمد أبو خنجر
١٥٥ سقى صحنى بلقيس الناصري

المجالات

- ١٥٨ عبدالرحمن طيف وديكتاتورية المؤسسة حوار: سيد الشحات
السياسة
١٦٦ ألكسندر سوتيكوف: تقارن الانهيار بالموسيقى حوار: مجدى فرج
١٦٨ جالك دريدا: الكلام عمل تريوى ت: أحمد عثمان

الإشارات والتعليقات

- ملحق السيلما:
١٧٢ الواقع وما وراء الواقع في السوسنسا شاكى عبدالحميد
المصرية الجديدة

- «حكاية النواجر الثلاث، لميشيل خليفى أمير السرى
«قارولس ساورا» - سينما إسبانية مظلمة طلعت شاهين
عن رومانسية الصحراء والرق والجوارى السماح عبدالله
واحدون:
سهير القنصاوى أستاذة الأساتذة عبدالرحمن أبو عوف
والدراسات النقدية.
١٩٤ سعد الله ونوس وأحزان المسرح الجوى كريم عبدالسلام.

الوحدات الداخلية للفنان: محمد الإكبابى

«القاهرة» بداية جديدة

قا تحاول «القاهرة» بهذا العدد والذي ولد واختبرت مادته في خضم مناقشات وحوارات موسعة رحبة ومرسحة مع كل رموز السياسة والفكر والإبداع الأدبي والفني.. أن تعكس كل إمكاناتها ولحبراتها لدخول مرحلة تاريخية جديدة من عمرها في اتصال وانطلاق مع كل المراحل السابقة منذ إصدارها الأول.

ومن البداية نعلن التزامنا بثقافة الفعل، ثقافة الموقف، ثقافة العمل النقي، ثقافة العلم والتطوير والمجتمع المدني، ثقافة الابتداع لا النقل، ثقافة التسبيح المطلق، ثقافة التعددية واحترام الرأي الآخر لانثقافة الشمولية وقمع الآخر.. هذه الثقافة المستمدة من تراث مجيد للثورة الوطنية الديمقراطية المصرية في تتابع حلقاتها الثلاث: ثورة عرابي، وثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول، وثورة يوليو ١٩٥٢ بزعامة عبد الناصر، بجانب إدراكها وعيها الدائم بالتحولات سريعة الإيقاع وتغيرات خريطة الوضع العالمي السياسي والاقتصادي والاجتماعي، كذلك الوضع الإفريقي والعربي والمصري.

و «القاهرة» تتي جيداً الفهم والمسئوليات السياسية والفكرية الملغاة على النخب الثقافية في مصر والوطن العربي في مرحلة قلق ومقعدة وحساسة، تواجه فيها مصر بثقلها الحضاري العريق وموقعها الجغرافي المحوري بين الشمال والجنوب ودورها التاريخي وحضورها من قلب أمته العربية وخصب البحر الأبيض المتوسط في عالم تسود فيه هيمنة القطب الأوربد للولايات المتحدة الأمريكية وتحاولها الواضح للصهيونية والظطرسة الإسرائيلية العدو التاريخي للأمم العربية وللعقود الفلسطينية.

ولقد كان المثقفون الوطنيون بكل انتماءاتهم دائم طليعة فصائل النضال الوطني وأقرون الاستعمار التي ترصد المخططات الخارجية والداخلية وأبرزها الفكر الظلامي الجاهلي الصاعدي لطموحات الشعب المصري في الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والاستقلال الوطني ورفض كل أشكال التبعية والمهادنة.

لذلك كله نتفح «القاهرة» ومنذ هذا العدد صدرها وعقلها كمثبر ثقافي وفكري لكل المدارس والاتجاهات السياسية والفكرية والأدبية والفنية المتلزمة بأحلام وطموحات الشعب البسيط الذي يصنع الحياة على أرضها ويتحمل كل صنوف التعب والإرهاق.

وهي توجه خطابها الفكري والإبداعي للأجيال الجديدة التي تواصل مسيرة الحضارية، ومن هنا سيكون الانتماء براتحة الفرصة للتجريب والتحد وتحاور المثقف والمفكر، والعداوي المتخلف عن عقلية العصر الذي يروج بالفكر العدائي وكل آثار الثورة التكنولوجية ومجتمع المعلومات والأكمار الصناعية وعلوم المستقبليات، إننا نقرب من بداية الألف الثالثة الميلادية والعالم يتغير ويتحول وتتحطم الصراعات العرقية والقومية والدينية والمذهبية وتختفي برباها المصالح الاقتصادية للاحتكارات العالمية والشركات عابرة القارات، وتلهار الأيديولوجيات الشمولية وتتخلق أديولوجيات تخرج بين الشموسونية والليبرالية وترتفع دعوى مريبة عن تشكل نظام عالمي جديد، ودعوى تتفح بالطمع عن الكونية والصولة لتكريس هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية والنمط الأمريكي في الحياة والثقافة واللن.

وسط هذه الدوامات من المتغيرات والمتناقضات المتصاعدة والتي يلقى كل

منها صلاحيات الآخر علينا أن نحدد بصم ووعي خصوصيتنا الحضارية وهويتنا السياسية والفكرية والثقافية بتعميق الحوار الديمقراطي وإبراز واستنهاض القيم والمثل العقلانية والعلمية المضيفة في تراثنا العربي والعصري وفي الوقت نفسه نتفتح بلا حدود ولا خوف على علوم وفلسفات وفنون وآداب العصر والفنمين في بقعة مسئولة كل صنوف التبعية والاستلاب.

فالثقافة والإبداع المصريان يستلطان الآن رصيداً عريقاً من الخبرات والمساهمات والمهارات مستعنيا أجيال رواد النهضة القومية والوطنية ليجل مثقبي ثورة ١٩١٩ ومثقبي اليسار ولجبل التفاضات لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦ والتي مهدت لكل المكتسبات الوطنية التقدمية للمشروع الناصري. للنهضة واصعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وطى جيلنا جيل الستينيات والأجيال اللاحقة استكمال مسيرة الإبداع الخلاق المسئول في ظل مناخ التعددية الحزبية ومساحة الديمقراطية وحرية التعبير التي نناضل جميعاً خلف قيادتنا السياسية لاستكمالها في جميع مجالات حياتنا.

وفي النهاية نؤكد أن هذه الطموحات الفكرية والثقافية لـ «القاهرة» في عهدها الجديد تتفتح بالاستقلال في رسم سياساتها وتتشبها برغم دعاوى مرضى الشرقة والنكد من أجل النقد (هؤلاء الذين لا يعملون ويزعجونهم أن يعمل الغير) على حد قول العميد طه حسين.. نؤكد وتعترف بأنها تتمتع بثقة ودعم ومباركة غير محدودة من كل من وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى والكاتب د. سمير سرحان رئيس الهيئة العامة للكتاب..

عبد الرحمن أبو عوف

أيها القارئ

المدخل التي تتيح للأقطار العربية أن تشق طريقها للنظام العالمي الجديد، والتي لا تخرج عن العلم والتكنولوجيا، من هنا جاء بحثه في الوضع الراهن للعلم والتكنولوجيا في البلاد العربية مقدراً إمكانيات التفاعل مع مجتمع المعلومات الكولى.

فى باب «المصنوع والغايات»، تقدم أروى صالح ترجمة لمناقشة مهنة حول التعبير والواقع الاجتماعى، طرفها «رست بلوخ»، وجورج لوكاتش، يقدمان عبر جدليهما على صفحات «القاهرة»، عالماً فى فترة انتقالية، حافلة بالأحداث الفكرية والسياسية والاجتماعية، فالتقاسم هنا لا يقتصر على نزوع «بلوخ» للدفاع عن التعبير ضد اتهامها بالنخبوية والعدمية الثقافية، أو نزوع لوكاتش لتأكيد انحياز الواقع عبر نلى خصومه غير المؤمنين «بالانعكاس الأمين للواقع فى الفن، بل إن النقاش بينهما يتعدى ذلك إلى العرض الوافى للمؤمنين من التفكير، وهو ما يخصنا نحن القراء، إذ نلتقى بالفكرة والمحيط الذى أنتجها والمؤثرات الفاعلة فيها وغاية مبدعها بعد فترة زمنية كافية لتجنيبنا غشاوة الانخراط فى الأيديولوجية إلى النظر فى كيفية انبعاثها ونموها وأقولها بعد ذلك.

اشتمل باب «المراجعات»، على عدد من الدراسات النقدية التطبيقية، يكتب عبدالرحمن أبو عوف عن رواية «الخباء» لميرال الطحاوى «ترجمة الجسد

هذا عدد جديد من «القاهرة»، يعنى عند محريها والقائمين عليها فرحاً جديداً.

أولاً، لالتقاء المجلة بقرائها بعد فترة من عدم الانتظام فى الصدور، وثانياً، لأنه عدد تبدأ به «القاهرة»، تجديد دمايتها واكتساب مزيد من المرونة والحياة.

فى باب «المواجهات»، يرصد محمد عودة نشأة الديمقراطية الحزبية فى مصر، ممثلة بتأسيس الحزب الوطنى المصرى، الذى قام «لينقذ البلاد من الهوة السحيقة التى تردت إليها تحت وطأة المراهبين والمستبدين والسماسرة الذين استولوا على مآليتها ونهبوا ثرواتها واختلسوا بغير حق مواردها، والذى خرجت منه بعد ذلك الثورة العربية، مضيقاً بذلك حلبة مهمة فى تاريخنا الحديث، ومبيناً كيف تجمعت القوى الأوروبية لإجهاض المشروع المصرى للتحديث بإثقال البلد بالديون الفاحشة، واستخدامها نكأةً للهيمنة على الموارد والثروات أولاً، ثم الاحتلال المسمى الصريح ثانياً.

ويقابل هذا الرصد لنهايات القرن التاسع عشر بما يحمل من أحداث، استشراف لموقع الوطن العربى، خلال القرن الحادى والعشرين فيكتب السيد بسين عن «موقع الوطن العربى من الموجة الثالثة، أو مجتمع المعلومات الكولى، الذى يتحقق الآن ومستقبلاً، خلفاً للمجتمع الصناعى، باحثاً عن

وطننا العربي للالتفاف حول «القاهرة» التي تسقدمهم غالباً، إذ تعنى أسرة التحرير دور المبدع في لحظتنا الراهنة التي هي لحظة انتقالية، تفقد فيها المعايير القائمة مصداقيتها بانتظار بلورة قيم جديدة ومعايير أكثر صلاحية، وفي مثل هذه اللظات يكون على الإبداع والمبدعين تبعه ودور، يتمثلان في الوعي بالانتقالية التي تحملها اللحظة في طبيعتها، والمراعاة على المستقبل ونبد التشبث بالماضي طلباً للحماية، هذا دور المبدع في لحظتنا الراهنة، أما دور «القاهرة» فيتمثل في العرض الأمين لدقائق هذه اللحظة وتجلياتها في مجالات الفكر والأدب والفن، متوسلين بذلك تقديم أقصى نفع ممكن في حدود طاقاتها، بلا تنطوع أو مبالاة، فقط هو الاضطلاع بالمسؤولية التي تعيها أسرة التحرير، كما تعنى الموضوعية التي يحكم بها الوقت على كل نتاج، فيصلى الجيد منه ويبقيه ويحذف الضعيف منه، وهذا هو العقاب الذي ما بعده عقاب.

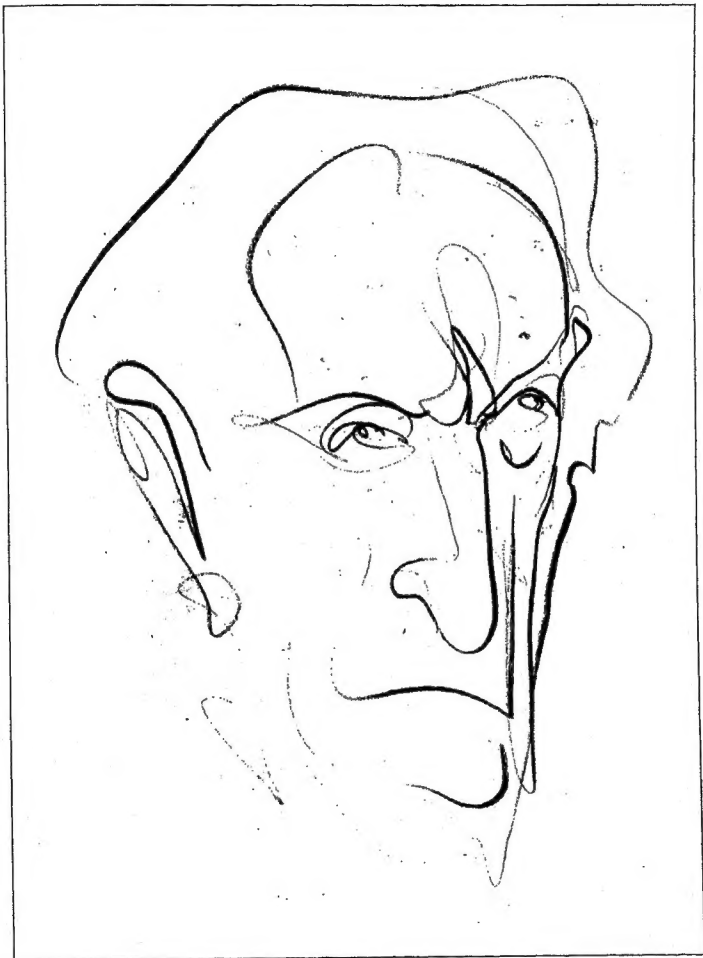
من هذه الزاوية فإن كل كاتب جيد، عضو في أسرة تحرير «القاهرة»، كل شاعر، كل صاحب فكرة وصاحب رأي، لا حاجر على توجهه، ولا على تجربته، وفي النهاية أنت أيها القارئ الحكم. ■

التحرير

والموت والمكان، ويكتب نبيل سليمان عن الحداثة الروائية في سوريا، كما يكتب محمد علي الكردى حول المسرحية الشعرية «مقتل هيباشا الجميلة»، لمهدي بندق، ويتناول يوسف الشاروني رواية «النمل الأبيض»، لعبد الوهاب الأسواني، أما وفاء إبراهيم فتستعرض، عبر المنهج النصي، العلاقة بين المعرفة والسلطة من خلال مسرحية «السلطان الجائر» لتوفيق الحكيم.

آثرنا أن تكون مستقيمين مع حركة إبداعية مؤارة وحافلة بالاتجاهات، ليس في مصر وحدها، بل عربياً وعالمياً، فيشهد الملف الإبداعي في باب الإيقاعات والرؤى انفتاحاً على مختلف التوجهات الإبداعية، وترجم السيد إمام مختارات من الأدب النسائي الأفروأمريكي كما يترجم مفرح كريم قصيدتين للشاعر الإنجليزي «كنجسلي إيمز» إضافة إلى إبداعات إدوار الخراط وخيري شلبي وعبد المنعم رمضان وعبد العظيم ناجي وأحمد الشيخ وأحمد النشار ومهاب نصر وسهام جبار وغيرهم من الكتاب والشعراء، الأمر الذي يؤكد توجهنا الجديد والمستمر بالانفتاح على النتاج الإبداعي المتميز، يتساوى في ذلك فرحنا بالجديد المقدم لأول مرة، وتقديرنا للراسخ، صاحب المكانة في سياقه.

في ضوء ذلك، توجه الدعوة مفتوحة لإخواننا وزملائنا من الكتاب والشعراء والمفكرين في أرجاء



المواجحات

٨ الديمقراطية الحزبية في مصر - الميلاد، محمد عودة. ٢٨ موقع الوطن
المعرب من الموجة الثالثة، السيد يسين.



قا قام أول حزب سياسي في مصر في نوفمبر ١٨٧٩ باسم الحزب الوطني، وكان اصطلاحاً شائعاً أطلق على تجمعات بدأت تتكون من مختلف الشخصيات والطبقات والفئات الوطنية، والتي أشد قلقها وجزعها حول المصير الذي يهدد البلاد والمواثيق التي تدبر مندها.

تولى خديوي جديد في شهر يونيو من العام نفسه بعد عزل أبيه، ولم يلبث أن تنكر لكل ما تعهد به من قبل وكشف عن أنه خدع الجميع طوال ذلك الوقت.

أقال رئيس الوزراء الوطني، واستدعى من الخارج أشد السياسيين رجعية واستبداداً وكان قد غادر مصر هارباً ومطاف أوروبا يدعو إلى التدخل - عسكرياً - في مصر قبل أن تغلق كل الفرص.

وأدركت القوى الوطنية، التي برزت حديثاً إلى الساحة أن لابد لها من التعبئة والتنسيق وأن تتنظم في حزب سياسي على نسق الأحزاب الأوروبية يتولى المواجهة ويقود الإنقاذ.

وعقد المؤسسون الاجتماع الأول في حلوان لأنها ضاحية بعيدة عن القاهرة قد لا يصل إليها جيش المماسين الذي نشره رئيس الوزراء في أرجاء البلاد وأشاع به الخوف والإرهاب العام.

وتم الاجتماع صغوة من القادة والساسة الذين تصدروا الساحة السياسية الجديدة،

الديموقراطية الحزبية في

واكتسبوا مكانة رفيعة وشعبية واسعة وأعلنوا مبادئ وبرامج إصلاح وإعقاذ ألقت حولها الناس وإثاروا اهتمام الغرب، وأطلقت عليهم الصحافة الأوروبية اسم «الباشوات الأحرار» ثم الحزب الوطني.

وكان على رأس هؤلاء محمد شريف باشا «أبو الوطنية والنسور» كما لقب، ورغبه باشا أكشاً وزير مالية مصري صاحب المشروع الوطني لسداد الديون وشاهين باشا وزير الجهادية السابق وأصبح إستراتيجية الدفاع الوطني إذا ما أقدمت الدول على التدخل.. ثم محمد باشا سلطان أو «أبو سلطان ملك الصعيد» كما كان يسمى لشعبه الهارفة في الزيف وداوير الصعيد.

وكان الاجتماع ذروة سلسلة واسعة من اللقاءات والمشاركات بين السياسيين والعسكريين والطماة والزعماء الروحانيين والمفكرين والمثقفين الذين برز دورهم مع نهضة الصحافة الوطنية وإزدهار الحياة الفكرية والثقافية في عصر إسماعيل.

وانتهى اجتماع حلوان إلى ضرورة إعلان قيام الحزب وأن يكون ذلك في مشور يطبع باللغتين العربية والفرنسية ويرزق على أوسع نطاق داخل البلاد وخارجها وأن يصل إلى الصحف والدوائر الأوروبية المعنية بالنسالة المصرية، وتضيق ذلك وفوجئت الحكومة بالمشور متداولاً بين الناس على أوسع نطاق ورواه ظهر جيش الجراسيس وكان يقر:

«تأسس الحزب الوطني المصري وقام لينفذ البلاد من الهوة للصحة التي تردت إليها تحت وطأة المرابين والمستبدين والسماسرة اللذين أسفروا على مآلوتها ونهبوا ثروتها واغتصروا بغير حق مواردها.

قام الحزب ليوراجه الدول الأجنبية التي فرضت على مصر حكومة لا تمت إليها بصلة أو ينسب ولا يرمى منها لبلاد أي خير بل على العكس لا يعطيها شيء سوى منافع مصالح الأجانب.

إن الدين المصري مشكلة مالية بحته ويلبغى أن تكون وأن يظل كذلك وأن نحل في هذا الإطار، ولكن تحولها للدول إلى قضية سياسية وتخذها ذريعة للتدخل إلى صميم شؤوننا، ثم تنتهي إلى بسط سيطرتها وطمعها كاملة على البلاد.

وقد أعد الحزب بالمثل برنامجاً مفصلاً لتسوية الدين نهائياً وبعداً بتوحيدها في دين عام وتخفض فائده إلى ٤ ٪ فقط، وتضمن الأمة كلها سدادها.

وانتهى المشور بقوله:

«لقد عقدت مصر للزم على الوفاء بهذه الدين حتى آخر قسط فيها وهي تثق ثقة تامة بقدرتها على ذلك بشرط واحد فقط هو أن تتركها الدول الأجنبية حرة في إدارة شؤونها وفي تنفيذ الإصلاحات التي ترى أن البلاد في حاجة إليها ولا تطلب شيئاً آخر.

وواصل المؤسسون في حلوان العمل لاسفاء بناء الحزب، وعلى الأسس والمبادئ الصحيحة التي تقوم عليها الأحزاب الوطنية والشعبية وذلك بعد جذوره في الزيف حيث الأغلبية الساحقة والتي تعانى كل وطأة الأمة والصحة.

وتألفت لجنة من سلطان باشا وحسن الشروفي باشا وسليمان باشا لطلواف ونشر الدعوة واستقطاب المنادين والملك والأحوان والعمد والمشايخ.. الجميع للحزب الذي قام لرد الجور والظلم الفاحش الذي يسود البلاد والذي يعانقهم ويغلقهم يوماً بعد يوم.

وكانت السنوات للثلاث السابقة قد شهدت متعاقبة أسوأ ما عرفت البلاد من الكوارث منذ حقب طويلة، فقد فاض النيل سنة ١٨٧٧ فيضاً طاعياً أغرق القرى والمعاويل والمواشي وشرد مئات الآلاف، وتكس فيضان العام التالي ١٨٧٨ حيث هم للقط ولثقت المعاجة ونلق الزرع والحراث، وتلاه في عام ١٨٧٩ بهاء الطاعون البقري الذي أهلك المواشي ثم جاء بهاء الكوليرا الذي حصد الأهل.

ولم يبق ذلك مانداً أو رادعاً عن استبقاء الضرب «الفاحشة» كاملة وباستعمال أشد الوسائل بطشاً وتجرداً من الإنسانية ولم يهتز ضمير القناصل ممثلي الدلائين وحملة للسندات الذين أسفروا على سداد الأقساط والفوائد والكوربات عن آخرها، حتى صاح

محمد عودة

«في مصر حزب واحد للأغلبية هو حزب الجهاد إلى العدالة،

أحمد بك رفعت

المتحدث الرسمي للثورة العربية



«الميد»

الخدوي الذي كانوا يحملونه التبعة في وجه التتصل الإنجليز...

«ماذا تريدون: لم يبق في مصر شيء سوى الجلد على العظم».

وكان الريف المصري قد شهد تحولات وتغيرات جهرية في كيانته بدأت بإلغاء الإقطاع والالتزام المملوكي في عصر محمد علي والانتقال إلى الزراعة الرأسمالية المصرية «رأسمالية الدولة» ثم قفزت قفزة واسعة في عصر الرألي سعيد باشا صاحب «العصر الذهبي للفلاح» بالاعتراف له بحق الملكية.. وشهدت بذلك طبقة المشايخ والعمد والأعيان والملأك «المصريين» ولم يجد أبو سلطان والوفد عذام في تصبغة الريف وراء الحزب.. كان الجميع يتطرون المنفذ والمطص.. وانتهت الاتهام مع الريف إلى القوة القوية التي البرقت فجأة على الساحة، في أوائل العام، وأثبتت أنها وجدت لتبقى وهي «الجهادية» أي الجيش.

وكان للقرار الآخر الذي اتخذته الوالي سعيد اختياراً للتلاحين هو إياحة ترقيّة الجنود وصفت الضباط تحت السلاح إلى رتب الضباط، وكان له من الأثر في تاريخ مصر الحديث عامة ما لم يطرأ على خيال أحد.

وكان هؤلاء مستعدين تماماً للانضمام. ويانضمام الريف والمصريين كتحمل بقاء العمود الفقاري والقاعدة للشعبية والتمرد الضارية وقام حزب من نوع جديد.. لم يسبق. من حلقاً متعدد الفئات والطبقات وجمع بين المدنيين والعسكريين.

واتخذ المؤسسون قراراً جريئاً وجرافياً بأن يرفدوا الصحفي السورى «الوطنى» أدبي إسحاق إلى باريس ليصدر هناك جريدة تنطق باسم الحزب.. يحمل اسم جريدته التي كان يصدرها باسم «القاهرة» وأن ينظم تهريبها إلى مصر مخترقة الرقابة الصارمة التي فرضت على الصحف والتي اشدت وطأتها خاصة بعد إعلان الحزب وقد أناعت وزارة الداخلية التي كان يتولاها (إنذار) قال:

«تكرر الإنذار لأصحاب امتياز الصحف عموماً بأن يسلكوا الطريق المعتدل المرافق لقانون المطبوعات مع ملاحظة ظروف السكان والأزمان ولكن لا نزال نرى.. مع التأسف.. خروجهم عن هذا الموضع

لطفى، وأنهم أرسلوا أدبي إسحاق على نفقتهم ليصدر جريدة القاهرة في باريس».

وكتب جون فينيه وهو سويسرى وتاجر قطن ومصحف «اشتركي» ومراسل لجريدة السبيل «الاشتراكية» ومندوب الاشتراكية الدرية في مصر قال:

«سبق إعلان الحزب سلسلة من الاجتماعات السرية في منزل سلطان باشا لم يستطع جواسيس رياض الكشف عنها وكان محورها تكوين حزب سياسى عصرى يمثل الأمة، وحرص المؤسسون على ضم الريف بالأعيان وزجال الأديرة، كما حرصوا على ضم العسكريين وذلك ليكون للحزب جناحان يكفلان حمايته من الضربات والنبش المتوقع من رياض».

وبعد جهد مكثف في تقصى الحقائق انتهى مراسل جريدة «التايس» البريطانية إلى أن:

«رسم في أذهان المصريين جميعاً وعلى اختلاف طبقاتهم أن احتلال البلاد وشيك الوقوع وأنه إذا لم يسارعوا إلى تداركه فسوف يتاجلون به واقعاً محتملاً... ومن هذه الحقيقة ولد الحزب الوطنى».

وكادت مجلة «الدبلوماسية الأوروبية» الفرنسية:

«أصدر الحزب الوطنى المصرى منشوراً وزع على نطاق واسع في مصر وإن لم يستطع أحد حتى الآن أن يحدد أو يؤكد مصدره ولا جدال في أن الحزب ثمره طبعية للبذرة التي زرعها انقلاب ٧ إبريل من العام نفسه في مصر».

«وقد ثارت العاصفة مدّت تولى رياض السلطة وقوبله بتعيين مراقبين مائين أحدهما بريطاني والآخر فرنسي، وسلطات أربع من سلطات الزبزين الأجبيين في حكومة فويل الأخيرة، وأدرك المصريون المغزى وأنه يندثر بأسوأ أنواعه».

وكانت صحيفة «الريفر» الفرنسية التي تصدر في الإسكندرية شديدة التعاطف مع الوطنيين.. وتحدثت حاجز الإرهاب لاحتدامها بالامتنيازات الأجنبية ونشرت تحليلاً مستفيضاً بطول: «أهم حدث يتهدى به هذا العام...» قالت:



الديمقراطية الحزبية في مصر

واستمرارهم على طريق غير محتلة ولا يتحدها سوى تخديش أذهان العامة..

وكان «أدبي إسحاق» واحداً من أبناء القاطلة الفكرية والفنية التي وفدت إلى مصر في عصر إسماعيل هرباً من الاضطهاد الثماني ووجدت التربة الخصبة لثمار مواهبها وتطرق قدراتها واكتوحد مع شعب مصر في قضاياه ومشاكله.

وقد اشتغل أدبي إسحاق لبعض الوقت بالسرحد ثم تحول إلى الصحافة وأسدر مع أحد مرابطيه سليم نقاش صحيفة في الإسكندرية ثم انتفى بجمال الدين الأفقاني، وتلمذ عليه وأصبح من أقرب مريديه، وجعل من جريدته لسان حال الأستاذ..

وصدرت الجريدة ووصلت إلى مصر وكانت الأيدي تتخاطفها وبلغ ثمن النسخة في بعض الأحيان جنياً ذهبياً.

ويعلن الحزب وإذاعة للنشور ويصدر الجريدة بثلث المسيرة... وللحزب الطويل.

كتب الشيخ محمد عهده في مذكراته:

«تداول الناس منشور الحزب وكان أعنف هجوم شن على رياض باشا.. وزرع منه عصفرون ألف نسخة ولم تستطع الحكومة جمعه أو مصادره أو الكف عن أصحابه. وتداولت الإشاعات أنه صدر عن جمعية سرية تكونت في حلوان بقصد جمع صفوف المعارضة ضد رياض وأن على رأسهم شريف وراغب وسليمان وشاهين وعمر

«تم تداول خلال الأيام الماضية كراس صغير من بضع صفحات وزع على أوسع نطاق في القاهرة والإسكندرية وجاء فيه أنه صدر عن الحزب الوطني المصري وأنه تكون ليخدر الناس ويحذروهم من خطر داهم يزحف سريعاً على البلاد وإن يتوقف حتى يحتلها».

«إن الحزب يؤمن بأن عليه واجباً مقدساً نحو الأمة التي يجب أن تتمسك بسيادتها واستقلالها وألا تستسلم أبداً لأي مستبد أو مستعبد، وأن طريقها إلى الخلاص هو أن تحبى أقراباً، وتشدّ وعيها وأن تعلم كل فرد في الشعب كيف يحمي حقوقه ويؤدى واجباته».

ويقول الكراس: «إن الحزب لا يعترف بالحكومة القائمة لأنه لا صلة لها من قريب أو بعيد بمصر أو المصريين وأنها حكومية فرضها الأجانب لصلحمة الأجانب الذين أصبحوا السلطة الفعلية في البلاد، ويخونون من الخديوي واجهة يعملون من زوالها».

ويختتم المنشور بقوله: «إن أمة وادى النيل في مصر والسودان لا يمكن أن ينهض بها المصير إلى الورق تحت وصاية أجنبية تغضب استقلالها وتكذب قرائنها ويهم رعاياها بالصناعة في ظل الامتيازات بينما يهرم المصريون من بدوييات الحقوق».

ويقول الكراس: «إن حكومة البلاد لابد أن يتولاها رجال من أبناء الأمة يختارهم للشعب بإرادته الحرة، فلا يمكن أن تقبل الأمة حكماً تابعين لهذه الدولة أو تلك وأن أمثال هؤلاء لابد أن يزاولوا وألا يكون لهم مكان في مصر... وأن الحزب وضع بالمثل «برنامج إصلاح عام» لسياد الدوليين عن آخرها، لأن مصر تريد أن تكون أسيمة في معاملاتها مهما تكن الضحية وأن مصر لا ترفض الاستانة بخبرة الأجانب ولكن بشرط أن تقرر مصر بتحديد نطاقها وهي لهذا ترفض أية مراقبة مالية دولية وأي تدخل في شؤونها الداخلية يرمى إلى فرض نظم إدارية أو مالية، وتختتم «البريفر» تحليلها قائلة:

«يؤكد الحزب الوطني أن مصر ترفض تماماً أن تكون مجرد اسم صلاح جغرافى وأنها مصممة أن تنفض عن نفسها أى قيد على إرادتها وأن تمارس حقوقها كاملة وأن تفت

في وجه كل المضارين والمرايين والتصابين الذين يقرصون بها في كل ركن».

«إن المسألة المصرية مشكلة مالية تحل في هذا الإطار وحده، ولذا ما أسرت الدول على أن تجعل منها قضية سياسية فلا بد من حسم الأمر ووضع حد فاصل للتدخل الأجنبي الذي تقاوم حتى بلغ الذروة»!!

وكانت ديون مصر التي استدانتها تبلغ تسعين مليون جنيه إسترليني، ولكن كان مما تملقه فعلاً أقل من نصف هذا المبلغ ولهذا سماها الدبلوماسى للمصطفى «مالورتي» أكبر عملية تصب في القرن للتاسع عشر.

وتشير قرض منها «وصف بأنه» أنشئ قرض في كل تاريخ المالية للدولية، وكانت قيمته ٣٢ مليون جنيه إسترليني من ذلك إنجليزى.. واقترضه الخديوي لتمويل حملة على العبيدة ولكن لم يسلّم منه سوى ثلاثة عشر مليوناً، وتوزع الباقي بين السماسرة والمرايين والمحتالين، وقد تأمرت بريطانيا على الجيش المصري في تلك الحملة حتى أبود عظلمه وكانت أكبر نكبة عسكرية في تاريخ مصر حتى ذلك الحين وبقيت بريطانيا ما أرادت من تعظيم العلم الأفريقى.. المصري.. مقدمة للتعظيم مصر.. نفسها!!

وأشارت حصص الدين ضمير «بريفان سمهورى» فكتب دراسة بعنوان «الدول على المصريين» أثبت فيها أن المصريين بالحصانات القطعية سدّوا كل ديونهم مع فائدة ٦ ٪ ولكن بالحصانات الأوروبية سوف يظلون طوال حياتهم مكبلين بها.. وهذه أغرب قصة مالية في هذا العصر.

وكتب أحد قضاة المحاكم للمستظفة في مصر كتاباً باسم مستعار تحت عنوان «أوروبا في مصر» قال فيه: «إن الدينون المصرية وصمة تلطخ اسم أوروبا وتاريخها للأبد، وإن يغفر التاريخ للأوروبيين ما اغتصبوه واستنزفوه من دماء المصريين».

وكتب أحمد حرايى باشا:

«لما رأت الأمة ما آلت إليه حالها وما تزعج من وطأة التدخل والاستغلال على السطخ كل الطبقات وباد التلق على مصير البلاد وتكون في طحوان حزب جمع في قيادته صفوة الشخصيات العالية للتمام

والعلماء وأهل الفكر والرأى واستقر بهم الأمر على إصدار منشور يعرف الناس بقيام الحزب وجندت الحكومة كل جواسيسها ليكتشف من يكون هؤلاء المؤسسون ولكنها لم تستطع ذلك.

وهكذا ولد الحزب الأول في تاريخ مصر. وكانت الولادة مجيدة وإن كانت صيرة.

وكان عام ١٨٧٩ عاماً صعباً منذ يومه الأول وتعاقبت خلاله الأحداث «الجسام» الواحد تلو الآخر وبذلت في مجلس شورى النواب «البرلمان».

وكان ٢ يناير من كل عام هو الموعد المحدد لبده الدورة البرلمانية وكان الاحتفال المهيّب يقام في القلعة ويفتتحه الخديوي بحضور الأمراء والذوات والطماة والرؤساء الأرواحانيين الثلاثة وقناصل الدول الأجنبية.

وكانت المداخل تُطلق ويصطب الجنود وتخرج المشاهير إلى الشوارع لشهد الاحتفال.

وحدث لتقاليد «الدورة» على أن يلقى الجنداب الخديوي «مسألة الافتتاح» ثم يصرف وتنعقد بعد ذلك لجنة الرد على خطاب الجنداب الأقمم وتكون من عشرة نواب بخداهم المجلس، وحينما تنتهى من إعداد الرد تخبّ به إلى السراى، حيث يقام احتفال مبالغ فيه يستمع فيه الخديوي إلى الرد، ويعود الأعضاء بعد ذلك لبدأ العمل. وكان كل شيء يتم في سلام منذ قيام المجلس سنة ١٨٦٦ ولكن اختلف الأمر هذه المرة: تولى إلقاء الرد الحاضر «عبد السلام بك المولى» الذى برز إلى الساحة السياسية منذ الثورة السابقة وعزز مكانته حتى اكتسب لقب «زعيم المعارضة» واجتذب اهتمام الأوروبيين وأصحاب الفصاحة والمماصة للمصريين. واختلفت لغة الرد هذا العام.. قال:

«الجنداب الأقمم..

نحن ممثلو الأمة المصرية والمدافعين عن حقوقها ومصالحها والتي هي فى الوقت نفسه أهداف الحكومة، نشكر الجنداب الأقمم على دعوة مجلس شورى النواب للاتعداد ونأمل أن تكون أولى مهام المجلس مناقشة مشاكل المالية والأشغال العامة وكل المشاكل الأخرى التي تحي المحافظة على مصالح

الأمة وحقوقها. إن خطاب سموك يخلق مع روح العصر الجديد ويبحث الأمل في الأمة والتي تتمتع إلى أن تسترد مجدها الماضى وتصبح دولة قوية مهابة.

وكان الخطاب المركز المقتضب موجهاً إلى الوزارة القلقة، والتي يرأسها نوبار باشا ويولى وزارة الداخلية فيها رياض باشا، والتي ضمت لأول مرة في تاريخ الخطرات المصرية (وزير بريطاني للمالية ووزيراً فرنسياً للأشغال العامة والتي لم تكن تكثرث بالمجلس، ويرفض وزراءها خاصة الوزراء الأجانب المصنوع إياه أرمناشة ما يطلبه النواب وفق مواد الدستور.

وقد غاض السخط بأعضاء المجلس وعقدوا العزم على أن تكون الدورة حاسمة وتجر الموقف وتصل في المشاكل الملحة التي لا تجد حلاً.

ومهد الأعضاء لذلك بحملة صحفية «ساختة» في الصحف الوطنية بلغت ذروتها في الأسبوع السابق على انعقاد الدورة.

كشحت صحيفة «الوطن» بقلم رئيس تحريرها، ميخائيل عبد السيد:

«تقطع البلاد منذ زمن طويل إلى توليد سلطات مجلس شورى النواب لأنه بغير ذلك لن تقوم أية حياة، دستورية أو مسئولية وزارية، ونحن نسال أنفسنا إذا لم يكن الوزراء مسئولين مسئولة حقيقية أمام مجلس النواب، فأين تكون مسئوليتهم أمام بريطانيا وفرنسا حمة السدات والدلائل واستطردت للجريرة لندول:

«إن أهم ما نحتاجه للبلاد الآن هو برلمان حقيقى يولد سيادة القانون ويقوم العدل ويسعى لترقية وتطوير للنظم والمؤسسات ويوقظ وعى الناس، وأن يدركوا أن الحكومة القائمة لا تنظم وأنها لا تجد أحد سوى أطماع الدول الأجنبية واستطاع مراسل «النايس» أن يكتب بما تفر به الدورة «الساختة» وكتب:

«تدل الدلائل كلها على أن دورة مجلس شورى النواب القادمة سوف تكون عاصفة وأن النواب مصممون على أن يؤكثوا حقهم فى مناقشة المسائل المالية ومشكلة الدين خمسة» ويصرح قادة الرأي العام هنا بأنه



الديمقراطية الحزبية في مصر

لا يخلق أن تستهلك خدمة الدين سبعة ملايين جنيه سنوياً في بلد كل إيراده لا يتجاوز تسعة ملايين وأن الوطأة تقع على أشد الأهالي فقراً وهم اللالاحون الذين لا يجدون القوت والموظفون الذين لا يتقاضون مرتباتهم لأشهر طويلة بينما يتجشع الموظفون الأوروبيون والبريطانيون مرتباتهم المالية بانتظام.

وكان مجلس شورى النواب قد تأسس سنة ١٨٦٦، وكان أحد الأركان الأساسية في برنامج للتدوير «إسماعيل» «الطموح» للتحدث وقام مرسوم بإنشائه:

«اقتضت إرادتنا العلية إنشاء مجلس شورى أممية وطنية لما نعلم من أن جمع الآراء في أمور المالين والمداولة في مصالح البلاد والرعية مع هؤلاء الوطنيين من مقتضيات حسن النظم وموجهات كمال الاندماج ونظام راحة الأيام ومزاياها أن يكون الأمر شورى بين الرأى والزعية كما هو مرعى من أكلد الجهات.. ويكتفينا كون الشارع حث عليه بقوله تعالى: «وشاورهم فى الأمر» وقوله أيضاً «وأمرهم شورى بينهم» واختلعت الدورة الأولى لمجلس شورى النواب فى يوم سعيد هو عيد ميلاد سعادة أفتديا، ذلك تم فيه السوربة والفرح.

ولم يكن «إسماعيل» يريد به مجرد «ديكور» ولكن أن يكون أداة فعالة في تدعيم «مشروعه الوطنى» أن تكون مصر الجسر الذى يترقى عليه حضارة للقرب وحضارة الشرق كما قال:

ولم يبق المجلس من غراخ، وفى حديث رئيس الوزراء نوبار مع وزير خارجية فرنسا فى ذلك الحين قال:

«إن مجلس شورى النواب المصرى يبق على أرض راسخة وقد تم اختيار النواب من مشايخ البلاد وبواسطة الشعب نفسه ولم تتدخل الحكومة سوى بالتصديق وأصبح على ذوى الشخصية والفرد منهم أن يقدموا المشورة والتوصيات للمديرين حول المشاكل والمشاريع العامة».

«إنه برلمان حقيقى ومدرسة يتعلم من طريقتها الشعب ويتدرب على ممارسة السلطة وعلى ترقية شؤله وتطوير حياته، وهو فى الوقت نفسه حلقة الاتصال والتفاعل بين الأهلى والحكومة».

وكان المجلس دعامة مهمة لبرنامج التحديث الذى كان يعلم «إسماعيل» بتحقيره وأن يسرد به مجد أبيه «إبراهيم» وجده محمد على وأن يزيل آثار الركود والانحسار فى عصر عباس لم سعيد كان يلطم على الذى التقرب والبيد أن يخلق فئات ومطبقات مستترة يعتمد عليها وتدفع عنه هجمات وغارات قوى الرجعية والتخلف وكانت متغلطة ومترعبة!!

ومرت مياه كثيرة تحت جسر مجلس شورى النواب، وانزوى حيناً واحتجب وصمت حيناً، ولكنه تشبث بالبقاء وحينما تناقشت الأمة وتطرت العلل، عادت الروح واسترد اعتبارها وهب ليفض الصدأ الذى تراكم.

وعبرت جريدة «الوطن» عن عردة الروح هذه قائلة:

«إن مجلس شورى النواب الذى يمدد منذ سنين طويلة لم يحدث أن ناقش أية مسألة مالية أو داخلية مهمة وقد ضاق معظم النواب ذرعاً بذلك وهم يتسائلون كيف يمكن أن تدعى حكومة أنها مسئولة إذا لم تعترض لأعضاء مجلس النواب بق مناقشتها ومحاسبتها، إن أعضاء المجلس جميعاً يفكرون من الشكوى من موقف للنظار إزائهم ومن أذرائهم للمجلس ويصرحون بأنهم طلبوا مراراً إلى المستر ريشر ولويسون وزير المالية أن يحضر إلى المجلس ليناقش معهم المشاكل المالية ولكنه كان

يرفض في كل مرة. ولم يكن الوزير الفرنسي السيو دي بلوفير أفضل حالا، وقد أرسل ذات يوم تقريراً إلى السجاني كنتت بعض فقراته غير واضحة وحينها طلب المجلس حضوره لمناقشته اعتذر وطلب مهلة ثم ما لبث أن أرسل إلى ناظر الداخلية يتسول إتهامه، برأيه الإرادة في التغيير وأن يعتبر وهذا أمر لا يمكن أن يحدث في أي برلمان في أوروبا.

وعزز أدبي إسحاق، العملة وشاركه في الهجوم وكتب:

«إن ما يراه حضرات القناصل، من أن تكون الحكومة مطلقة وقائمة بذاتها لا تجاني بمسئولية الأمة، أمر مخالف للتصور للشورى ميثاق لأحكام اللائحة الوطنية، وكنا نظن أن حضرات القناصل أكرم وأريد من أن يفتنوا الحكومة المطلقة والتي يبنى فيها الكل في واحد على الحكومة الشورية التي يقوم فيها الواحد بالكل ولكن تحسبنا من ساداتنا الأوروبيين على أن يسروا على استيعابنا بولما يتحرون نشر الحرية وأن يصمموا القنف بنا إلى هاربة الممجية في حال كونهم يرشدونا لأسباب الدنيوية، واستطرد قائلا:

«هكذا تبلى المسير ريفرزي وهامسون وزارة ريفرزي أروع الناس أنه أبعد ما يكون عن الاستعداد والاستعداد، وأنه سوف يسعى الجميع من العذل شراباً زلالاً وخاصة الفلاح الذي تولت عليه للتطوير وزادت عليه التوازل ولكن حدث هذا الأسرع ما دل على أن الدهر لم يرفع عن الفلاح العقاب وذلك أن المستر ريفرزي وهامسون أرسل مشورا إلى المديرين الفلاح والمأمورين لكرام مفاده أن يحمضوا من الفلاح الأموال المتأخرة من سنوات ٧٦ و٧٧ وأنه إذا تأخر الفلاح عن الدفع، عليهم لإزماء ببيع مواشيه وأرضه وعقاراته بل زاد على ذلك بأن الاحتمالة بالتقاسم التقيدي أي الفتنة والكراياج وإنه نأمل أن مجلس النواب الذي يفتقد يوم الخميس القادم يملك كل ذلك.

واختتم المقال:

«إن ساداتنا الأوروبيين ويحتمون في مشاكلنا المالية ويزيدونها تعقيدا ويغلطونها بكل الحل السياسية حتى تجرد من أكبر للمعضلات وأبعد المشكلات ويظنون إليها

روح المسألة الشرقية بذلك يترقن لتكراراً ومشاريعها نحو الإصلاح الذي نريده وتخلص من الدين سبباً لمآلها من مثلة ومهالة.

وبينما كان الجدل على أشده في لجنة المجلس وقائعته والحوار محمط ملتبس على صفحات الجرائد، فوجئت البلاد بالحدث الذي لم يسبق والذي لم يوقعه أحد أو يطرأ على خياله وشهدت شوارع القاهرة صباح يوم ١٨ فبراير سنة ١٨٧٩ مظاهرة عسكرية حاشدة تضم ٢٥٠٠ متظاهرين من ضباط الجيش وملابسهم وأسلحتهم يتقدمهم عدد من أعضاء مجلس شورى النواب تنشق طريقها إلى ميدان لاظرغلي مقر الحكومة.

وحيثما وصل المتظاهرون تجمعوا في فناء السبني، والتدبروا وبدأ منهم ليقابل رئيس الوزراء وشرح له شكواهم وتظلمهم من قرار صدر قبل أيام ويضعي بعضهم جميعاً من خدمة الجيش وذلك بعد ما أمضوا ما بين اثني عشر وثمانية عشر شهراً لا يتقاضون مرتباتهم.

وعاد لثوبد ليهلهم أن رئيس الوزراء وزير المالية يرفضان مقابلتهم وأنهم يرون في مطالبتهم خروجا على النظام العام ويأمروهم بالانصراف على الفور.

وبارت تلكه الضباط وانتدخت جموعهم إلى الداخل واقتحموا مكتب رئيس الوزراء ولهبأوا عليه لكما وركلا والطلق بعضهم يهتفون عن وزير المالية الإنجليزى لينال الجواز نفسه.

وتحالت الهتافات بسقوط الوزارة الأدبية وسقوط رئيس الوزراء «بالع القسطرة، التي اشتهر بها الأرمن وسقوط «ثوبار ستون، و«ياضستون، كما كان لقب ثوبار و«ياض وزير الداخلية الثامن من الناس.

وسارع بعض منهم إلى قصر عابدين القريب لإبلاغ الخديوي الذي انطلق على الفور في حربة مكشوفة وكعبة من الجلود ثم صعد أعزل إلى حيث كان الضباط على وشك الإجهاد على رئيس الوزراء ووزير المالية وأنتقمهما. ثم بدأ ثلثتهم ووقف على الشرفة وألقى خطاباً تمهد فيه بهت مشكلة وتسوية المطالب، وطلب إنهم إخلاء العبدى والانصراف.

وتلكا بعض الضباط في تفهيد الأمر وركلوا وحملون «طيجات» في أيديهم قعاد الخديوي إلى الشرفة وصاح بهم: هل أنت متعاطي؟ وأجابوا جميعاً:

نعم.
- إذن انصرفوا.. إن الطاعة أول واجب على الضباط.
وأطاعوه... وحسم السروق. وبدا وكأنه استرد كل سلطته وهيبته.

وما إن عاد إلى القصر حتى أمر باستدعاء كل القناصل فوراً، ليعان لهم أنه أن يستطيع أن يضمن الأمن والنظام في البلاد ماثلت هذه الوزارة في السلطة وأنه قرر إقالته وعهد إلى ولي العهد الأمير محمد توفيق بأنه يتولى الوزارة الجديدة.

ولم يملك أحد أن يستعرض.. وكان القنصل البريطاني قد التقى مع رئيس الوزراء ووزير الداخلية في صباح اليوم نفسه ليلفهما أنه وصلته معلومات حول نشوب شرذمة في صفوف الجيش وأنه لابد من اتخاذ تدابير عاجلة ولكن الأتاتين نفا ذلك، وبمأناه وأكدا أنه «هذه المطومات التي وصلته ولم يغير لهما ذلك لأن الحادث في رأيه «كان أسوأ وأخطر ما حدث في مصر في القرن التاسع عشر، ولم يتأكد ذلك إلا بعد بعض الوقت، وأنه كان رفع ضياء القمع عن مارد مجهول.

وكان رئيس أركان حرب الجيش المصري «الجنرال ستون باشا الأمريكي وعقب على الحادث قائلا: «لم يكن فصل الضباط يهدف إلى التوفير في الشيزية كما ادعى ريفرزي وهامسون ولكن هدفه كان تجريد الخديوي من أية قوة يمكن أن يحمي بها أو يدافع عن استقلال مصر.. وكانت مجرد بداية لتصفية الجيش عامة ثم الأسطول ثم إغراق السفارين والمساعد العسكرية بالهجة نفسها، وأن يتحول الجيش إلى قوة بوليس لحفظ الأمن لأن مصر في رأيهم لا تحتاج إلى جيش!!

وامتدت البلاد كلها للموجة وكان أهم نتائجها، كشف الحادث للجندي عن قربها، ومن ذلك الحين أصبحت هي ومجلس النواب يمثلان المعارضة.

شرعية بقائهم في السلطة باسم حكومة دستورية مسئولة.

ولهذه الأسباب فإن المجلس سوف يظل منعقدا حتى يخطر في كل المسائل التي يرى أن من حقه النظر فيها.

وتعاقب الأعضاء على المنبر يؤكد كل منهم ما أعلنه زعيم المعارضة - في جلسة عاصفة - وأرجع على نائب رئيس الوزراء الرجل الصارم قوى الشكوك الذي لم يعترف أو يكترث يوما بالمجلس أو «الشورى»، ولم يدر ما يفعل وسرت الأنبياء في الدخائل والخارج وتناقلتها الركاكيات، وطيرها التناقل إلى حكوماتهم، وعكف المراسلون الأجانب على تفسيرها وتقييمها.

قال مراسل «التايمز» البريطانية:

«فوجئ الرأي العام في مصر بتحويل مجلس شورى النواب إلى برلمان حقيقى خلال هذه الدورة وأنه يصر على أن يمارس حقوقه وسلطانه كاملة ويرفض أى قيد عليها أو تنازل عن شيء منها، بل يشهد بكونه الممثل الشرعى للشعب والمطوب به الدفاع عن حقوقه، وقد أثار ذلك أشد انقلب لدى الحكومة ورأت تداركا للخطر قبل وقوعه أن تواجهه مبكرة واستصدرت مرسوما بفضل الدورة ونخب رياض باشا رئيس النظار ورجل الحكومة القوى لم يكن فى أى يوم من الأيام من المتحاطفين مع المجلس يحمل المرسوم بعض الدور. وألقى خطابا رقيقا امتدح فيه المجلس وأشاد بخدماته وجهوده وأعان الأعضاء لهم أدرا واجبه على الوجه الأكمل وإن الوقت قد حان لكى يتريحو من عتله العمل.

«فوجئ رياض ولا ريب أنه لم يصدق عليه وأذنيه حين وقف عضوا بالمجلس منفعا ليعان باسم الأعضاء جميعا رفض مرسوم فضل الدورة وأن الأعضاء على عكس ما قيل لم يفلخوا شيئا ولم يقرموا بأى عمل أو واجب مما يفترض أن يفطروه، وأن مهمة المجلس الأولى والأخيرة هي محاسبة الحكومة وإلزامها على أفعالها ولكن شيئا من ذلك لم يحدث على الإطلاق.

«وتابع الأعضاء على الملصقة ليعان كل منهم ثل الأخير إجماعهم على رفض القرار واستمرار المجلس ومشرورة أن يخفض كل



الديمقراطية الحزبية في مصر

وأول حكومة تعرفها مصر، وليس هناك ما يوصف به ذلك إلا الفصح والفجر السياسى المصارع؛ كانت حكومة أقامها الأجانب بالأجانب ولأجانب ولم تكن تكترث بأحد سواهم ومع ذلك لم تكترع بريطاني عن أن تصفها بالماجنا كارتا المصرية... وليس هناك زيف أو نفاق وإقتراء على الحقيقة يفرق ذلك.

ولم يكترث الخديوى بمكره الدولتين وقد أصبح وثاقا بأن هناك من يحتمى به فى التواجهة ولم تذبذبت أن أسعفه الظروف بالمدت الثلاث...، والذي تجاوز كل الأحداث.

كانت الدورة البرلمانية تفضى عادة فى شهر مارس من كل عام، وكان وزير الداخلية أو رئيس الوزراء يذهب - وفق طقوس ومراسم تقليدية - ليشكر النواب على ما قاموا به، ويعلن فضل الدورة ويصرف للجمعية بسلاح إلى قراهم ودوائرهم حتى يلتقوا فى الدورة القادمة.

وفى هذه المرة ذهب نائب رئيس الوزراء رياض باشا وتلا خطاب فضل الدورة وشكر النواب على كل ما بذلوه من جهد وعناء. ولم يكمل خطابه، لأن زعيم المعارضة فى المجلس انفضض خلافا للأصول واعترض خطا: «إن مجلس النواب خلال دورته الحالية لم يكن ذا قيمة، ولم يكن ذلك بسبب منه ولكن بسبب الحكومة، وإصرار وزير المالية البريوطانى ووزير الأشغال القردسى على رفض الحضور إلى المجلس والإد على أسئلة واستجوابات النواب، وهو الأمر الذى يبطئ

وأوفى الخديوى بما تعد به وأعيد الضباط جميعا إلى الخدمة ولم يمس أحدا منهم بأذى وسارع وزير المالية ويكرز ويلسبون بعقد قرض عاجل من بنك روتشيد سد به كل ديونهم ومأثراتهم.

وحقق الخديوى ثأره وشفى غليله من نوبار الذى تذكر له وانقلب عليه وأصبح رجل بريطانيا الأول والذي يصح للتحفل عاجلا وليس آجلا..

وطلب نوبار فى اليوم التالى على الفور إلى القنصل البريطانى أن يؤمن رحيله من مصر ويصره إلى بريطانيا «لاجئا».

واحتفالا بما حدث «أقام الخديو حفلا فخرا» بالتصرف دحا إليه كل ضباط الجيش المصرى بدءا من رتبة الكباشى وطاق بهم وصافهم جميعا وتلف معهم فى الحديث وأكد أنه لن يهبط حتى تتحقق كل مطالب الهندية.

ولقد الخديو حسن نواياه بأن رد اعتبار عدد من كبار الضباط «الملاحين» الذين استجدهم واضطهدهم من قبل وفى مقدمتهم القائمقام أحمد هرايى الذى عينه بارو فى السبعة وقائدا للفرقة الرابعة مشاة ٢٤ جى آوى ببادة» وللواء على الرويى الذى عينه بارو ورئيس مجلس للمصريين وللواء مسعد القاضى الذى عينه بارو فى السبعة مع قيادة الفرقة الثانية مشاة ٧ جى آوى ببادة» وكان إسماعيل قد ألقى بهم وصدا بأنهم «برج مصر» سعيد باشا، ورد هرايى بأنهم «برج مصر» ولم يغفرها له من البداية إلى النهاية!!

ولم تعرف الدولتان «العضوان» بكل ما حدث، وتذنب به وأعلنت ذلك فى مكره شديدة اللهجة زعمت «أن إقالة وزارة نوبار باشا تعطى السودة إلى السلطة المطلقة واسترئاد الخديوى لطغيانه واستبداده القديم وإطاحه بأول حكومة مسئولة تتولى السلطة فى البلاد.

واستغزت المذكرة القنصل الأمريكى فازمان ويحث إلى واشنطن برسالة لاذعة تعقيبا عليها تجاوزت كل قوانين الدبلوماسية.

لا شيء يبعث على الهزة وللزراعة مثل هذه المذكرة وتباكيها على حكومة نوبار ووصفها بأنها كانت دستورية مسئولة

الظفار - مصريين وأجانب - لرقابة المجلس وأن يكونوا مسؤولين أمامه مسؤولية كاملة وأن على الحكومة أن تلتزم بأن تكون حكومة ديمقراطية حقيقية وأبست مجرد شكل وقال أحدهم: إن مهمة المجلس لم يحقق منها شيء لسبب واحد هو أن الحكومة لا تعترف بالمجلس ولا تحترمه ولهذا قرر الأعضاء أن يختصموا في المجلس وأن يظلوا في حالة انعقاد حتى تتحقق كل مطالبهم .

واختتم مراسل «التاميم» رسالته المطولة: «لم يستطع رياض باشا أن يقوم بدور كبريوس في مجلس العموم حينما استدعى الجيش لفرض الثورة بذلك تحقق لزعم المعارضة أن يقوم بدور موزولوا في ملعب التنس، وحيث انطلقت أول شرارة الثورة الفرنسية وكان مهرايو قد تحدث مرسوم الملك لويس السادس عشر بغض دورة المجلس الملكي وانتقل بدواب المطبقة للنخس» «الخالصة» إلى ملعب التنس الملكي وواصلوا الانعقاد هناك وصاح صيحة دخلت التاريخ: «إننا هنا بإرادة الشعب وإن نغادر إلا على أسنة الرماح» وبدأ تاريخ فرنسا الحديث .

وأدركت الدولتان مفزى ما يحدث ولله شرار طغايير من بركان يهدد بأن يهدو وفترنا أنه لابد من ضربة رقابية وأهدى وزير المالية إلى الحل - وكان دائم للتفكير فيه - وهو «إعلان إفلاس مصر» وسوف يمكن ذلك للدولتين من أن تثن وضع اليد على مالية مصر، وبالطبع على سيادتها، وأن تقوم بدور «السندوك المصفي» .

وتسربت أنباء «الشروع» وهزت البلاد كما لم يهزها حدث من قبل، وأدرك الجميع بلا استثناء أن هذه هي الضربة القاضية، وقاع الهاربة التي يدافعون إليها البلاد.. وتفجرت براكين الغضب واستقر الجميع من الخديوي حتى آخر مواطن..

وتولت الصحف الوطنية التوعية والتميلة وكتبت «مرأة الشرق» ولتها كل الصحف في حملة متصلة:

«مهد فتح قيادة للسويس طريقاً قريبا للحدل الأوروبية تملك فيه إلى البلاد الآسيوية، وكان ذلك أقوى منه أنكارها ومحصرك لهمها إلى الانطباع لتملك تلك الأنظار، وهم يظنون أن القطر المصري

و وادى لليل هما السبيل الوحيد للقتال في كبد تلك البلاد، ولو قامت فيها حكومة وطنية قوية وضعت في الكلمة الأجنبية لتعسر عليهم حينئذ قيل هذا القصد الذي مازال نصب أعينهم جميعا بل ربما ساقهم أهل البلاد المصرية إلى نيله ومن ثم ثمر الدول أنه لا فائدة من التنازع فإن ذلك يمكن الحزب الوطني من إجراء الإصلاحات في البلاد ولم شعبا فصدوا إلى مقاومة مفروعا ومعارضة استقلالاً.

ولا تخفى بريطانيا هدفها، ونشر المستر داييس أشهر دعاة الاستثمار كتبها بطهران «الطريق إلى الهند في رقبته» إن هذه هي أفضل القروش التي يجب ألا نضيعها في الاستيلاء على مصر وأن فرنسا وألمانيا متشغلان ببعضهما منذ حرب السبعين، وفرنسا في أشعث فترات حياتها، ولا يمكن أن تفت أمامنا.

وكتب أديب إسحاق في صحيفته:

«إن مصلحة إنجلترا تقتضي بقاء هذه الديار في حالة الضعف والفقر والاحتلال إذ لو كانت البلاد قوية لأرجست أن تصالح غيرها على ما يسنر طريقها إلى الهند، ولكن لها من حسن موقعها ما يجعل لقوتها الحربية شأنا عظيما» ولو كانت هذه البلاد غنية لما كان لها من حاجة إلى أموال الإنجليز تقتضيها وبضاعتهم تقتريها، ولو كانت متقدمة في حالة الانتظام المديني لما احتاجت إلى بارنجر وويلسون وغورهما من المصلمين وأنون للرواتب العظيمة والأرزاق الواسعة .

ولسفتز مواقف الدولتين آخر من يمكن أن يستقروا كتب للفران جوردهون حاكم السودان السابق في جريدة «التاميم» كل هم سياساتنا وهدفنا الأول والأخير هو سداد الديون والأقساط والفوائد في مواضعها المحددة، ولا يحسب أي حساب على الإطلاق للأهالي وللأمة صاحبة الأرض والموارد التي تستلطف منها الأموال، ولا يخطر ببال أحد أن العناية بهم والاعتراف بعقدهم هي أفضل طريق لسداد الديون.. إن الأقساط والفوائد والكهونات تعمى الجميع حتى لا يروا شيئا سواها وتقدم على كل شيء مهما يكن اللحن أو تكون للتضحيات .

وسرت للدعوة لإنقاذ الوطن جارفة كاسحة بين كل الطبقات والفئات كما لم يسبق أن اجتاحت البلاد، وتقرر عقد اجتماع عاجل يوم ٥ إبريل سنة ١٨٧٩، وكان أكبر اجتماع وطني عقد حتى ذلك التاريخ، وضم صفوفه الساسة والقادة والعلماء والنجار وأهل الفكر والرأي، وتصدره الرئيسة الأرحمانيون الثلاثة الذين أصبحوا في طليعة الحركة الوطنية رمزاً لوحدة الأمة.. وتم الاجتماع في منزل الشيخ الهكري زعيم الطرق الصوفية وبعد استعراض الوقت، وتقييمه وبعت المشاكل بحثا متفصلا، انتهى الرأي إلى تأليف ثلاث لجان: لجنة سياسية برئاسة شريف باشا تتولى وضع دستور وثانين انتخاب جديدين يكملان تطور الأمة وتضج وعيها.. وثلاثون حقوقها المشروعة، ولجنة مالية برئاسة راضى باشا تتولى وضع مشروع وطني لسداد الديون ولجنة عسكرية برئاسة شاهين باشا لوضع خطة دفاعية متكاملة لصد التدخل إذا ما وقع وتقرر أن يحمل مديونين عن المصممين الخطط الثلاث إلى الخديوي لكي يصدق عليها ويعملها ولا يقرر عزله، وتقوم سلطة وطنية بالتدقيق.

ووصلت الأخبار إلى الخديوي، ولم يكن يفتقر إلى عيون وأرواحه، وأراد أن يستقيم وأن يأخذ المبادرة وسارع بأن أعلن بياناً قال فيه:

«قد سمعيت دائما لأن أحكم بواسطة حكومة دستورية ومجلس وزراء مسئول أمام مجلس نواب منتخب وممازالت أرفض أية فكرة ترمى إلى العودة إلى الزوا إلى نظام الحكم الفردي» وقد أفبل أن تكون هناك رقابة أوروبية على المالية المصرية ولكن بشرط أن تظل مالية البلاد في أيدي وطنية.

وتأكدت إرادة الأمة وقدرتها فتح اجتماع ٥ إبريل للاكتتاب أسناد القسط المستحق في ماير وقدره مليون ومائتا ألف جنيه إسترليني، وتوافق الجميع على أن تستفاد.. وتألفت لجنة وطنية برئاسة إسماعيل باشا أبو جيل لمواصلة الاكتتاب.. وسط موجة حماس فواظب وحده الخديوي يوم ٧ إبريل وفجوى لدى وصوله بأنه دعا أكبر حشد اجتمع من قبل في القاعة الكبرى من البزاري.. الأمراء والوزراء والأعيان وأعضاء

مجلس شورى النواب ثم للتفصل جميعا بلا استثناء.

وصف نائب للتفصل الإنجليزي لاسل
في رسالة إلى وزير الخارجية «سامبوري»
ما حدث:

«سوى للورد

تعبت في الساعة الخامسة بعد الظهر
إلى للتصوير استجابة لدعوة من سمو الخديوي،
وفوجئت لدى وصولي أن وجدت عددا كبيرا
من القناصل هناك، بعد أن رحب بي لنحى
بي جانباً، وكانت كلمات الجهد والاعتماد
للخديوي بادية عليه وبدأ معي الحديث قائلاً:
إن السخط يهود البلاد ويتعاظم كل يوم وإذا
ما تركه وظلت الأمور على ما هي عليه
سوف يؤدي إلى نتائج خطيرة. وطلب إلى أن
أتمسك بنفسي من ذلك ومن كل ما يجري
ويور ولا أكتفى بما يبلغ إلى من تقارير،
وألح علي ذلك، حتى أتيت مدى مشاعر
الناس وأناكد بنفسي أنه لا يبالغ في تقدير
خطورة الموقف».

ولم يلبث عدد القناصل أن اكتمل
وازيحت لقاعة أرحاماً شديداً بالخديوين،
ويحدث دعا الخديوي إلى الانتقال إلى القاعة
الكبرى ووجدت فيها شريف باشا وراغب
باشا وشاهين باشا والشيوخ البكري وجمع
غير يتحضر سموه.

«وقف الخديوي وألقى خطاباً قال فيه:

«إن السخط يعم البلاد ووصلت الأمور
إلى الحد الذي أصبح يتحتم عليه أن يقوم
بواجبه في رفع الشدة عن الناس، وذلك
لا يتحقق إلا بإجراءات حاسمة، وقد تقدم لي
مشروع أجمعت عليه الأمة بكل طبقاتها
وقد اتفقت عليه عن التسليم للرئاسة للبلاد،
ويصل هذا المشروع في أساسه وجوهه على
الاحتجاج والرفض التام لإعلان إقالة البلاد
الذي تقدم به السيد ويلسون وزير المالية،
ولهذا قررت إعفاء الوزارة الحالية وأن
تقدم وزارة مصرية بحسب تكون مسدولة
مستدولة حقيقية أمام مجلس نواب ينتخب
انتخاباً حراً وفق قانون انتخاب جديد».

وقد استجاب الأمير محمد توفيق
لإرادة الأمة وقدم إلى استقالته وصعدت إلى
محمد شريف باشا وبنايف لوزارة الجديدة.



الديمقراطية الحزبية في مصر

ولفتمت سمو الخديوي خطابه قائلاً:

«طلبت إلى عدد كبير من أبرز
الشخصيات في البلاد أن يشهدوا هذا
الاجتماع لكي يسلوا للتفصل أية معلومات
يمكن أن يطيروها منهم ويجهروا عن أي
استفسارات يريدون توجيهها حول حقيقة
مشاعر الأمة الآن».

وساد صمت تام بعد أن انتهت الخديوي
من خطابه، وقاطعه للتفصل الألماني قائلاً:
«لعل شريف باشا يرى أن يضيف شيئاً
ووقف شريف باشا على الفور وقال:

«لا محل للشك في أن السخط يعم البلاد
ويخلص وقد اشتد الغضب وتفاقم وبلغ أقصى
مدى تسبب أساسي هو المعاملة التي يلقاها
أعضاء مجلس شورى النواب، وآخرها فض
دورة المجلس بغیر استشارة الأعضاء ومما
رأت فيه الأمة إهانة بالغة لمصلحتها».

وقد تماخض السخط وبلغت وطأة الألم
أقصى حد حينما تقدم السيد ويلسون
بمشروعه لإعلان إقالة البلاد وقرعاً تعدد
الأمة ألقى وصمة عار يمكن أن تلحق بها.
وقد أجمعت الأمة وصممت على ألا يحدث
ذلك مهما كانت التضحية والجهد، ولم يطلب
السيد ويلسون إعلان إقالة البلاد فحسب
ولكن طلب أيضاً إلغاء دين القابلة مما يؤكد
التمييز ضد الدين الوطني، ويضاف بالنتيجة
من أسباب السخط».

وقد أصبح مستحيل على سمو الخديوي
أن يجادل مشاعر الأمة أو أن يقف في وجه
مشاعرها بل لم يعد لسموه أي خيار سوى

الاستجابة لإرادة الشعب، والعمل على رفع
الجهد والمعاناة، وإذا لم يتم ذلك فلا بد أن
تنتهي البلاد إلى الكارثة».

«حينما انتهت شريف باشا من خطابه
وقف قنصل النمسا ووجه الحديث إلى
الخديوي وسأله: هل المرفوعين على هذه
السلطات على استبعاد لوهن ممتلكاتهم
ووضعها في خدمة للمشروع ضمناً له؟
ولجواب سموه قائلاً: ليس هناك ضرورة لذلك
لأن هناك ضمانات أخرى وهي الأمة بأكملها،
وقد أجمعت بدءاً من الخديوي حتى أبسط
قلاح على أن تبذل أية تضحية ولا تلوث
شرف البلاد أو تهدر كرامتها بإعلان
الإعلان».

وسأل قنصل روسيا الخديوي: هل يدري
أن يمرض المشروع على لجنة التحقيق
الدولية؟ قالت برئاسة ديوليسوم سنة ١٨٧٨
وأوصت بتأييد الوزارة الأجنبية».

ولجواب سموه أنه سوف يرسل لهم نسخة
منه وسأل قنصل إيطاليا: هل المشروع مجرد
افتراضات سوف ترمل للدول لكي تناقشها أم
أنه مشروع تقرر بالفعل؟

ولجواب الخديوي بلا تردد:

«إن المشروع جاهز للتفصيل فوراً».

ولتصرف مع بقية القناصل، ولم يختلف
أي واحد منا حول خطورة ما حدث وأنه
أخطر من أن يتم السكوت عليه».

وحاولت مع القنصل الفرنسي المشور
على السيد ويلسون وزير المالية أو السيد
دي بليشر وزير الأشغال الفرنسي فلم
نستطع.. واتصلنا بالأمير محمد توفيق
وفوجئنا أنه يصر استقالته قائلاً: إنه منذ تولي
المنصب ظل مستبعداً معزولاً تحسب عنه
أهم الصلوات وأنه كان في ظلم تام حول
كل الأمور ولم يحدث أن استشاره أحد أو أخذ
رأيه حول أي موضوع من المواضيع المهمة
في أي من اللوزارات وأنه قرر ألا يقبل أن
يظل في هذه المكالمة لفردية.. وكان تفسيراً
مختلفاً مع رأي والده».

وأخبرنا عدداً على السيد ويلسون
والسيد دي بليشر وسألناهما عن رأيهما فيما
حدث ومن موقفهما إزاءه، وافقنا على الرأي
على أن ما حدث هو انقلاب مسروق وأن
الخديوي استرد به سلطانه المطلقة وسوف

يعود لممارستها ولكلها لا مانع أن ينتظرا حتى تنتج الأمور ومما زلت ما سيدى اللورد خاندكم السطوح المخلص أشد الإخلاص لا سملز

وكانت ألباه مصر وأخبارها تتوالى وتحمل صفحات رئيسية في صحف أوروبا، ولكن فاق الخبر كل ما سبق ونشرت صحيفة «التايمز» في صدر صفحاتها الأولى بعنوان منخمة «الانقلاب في مصر، المذهب الوطني يستولى على السلطة».

وكان للتفصيل العام لورد شيفيان يقضى عطلة في لندن وأمر بالعودة على الفور.

وكان الغدوى يدرك تماما أنه قد رمى المغار في وجه الدولتين وأن عليه أن يسبق الزمن ويظل مسكاً بالعبادة وفي اليوم التالي أرسل خطاب للتكليف إلى شريف باشا وقرر أن يكون وثيقة التاريخ؛ «صاحب الدولة شريف باشا».

بصفتي رئيساً للدولة وبصفتي مصرياً اعتبر أنه واجبي المقدس أن أزل على إرادة شعبي وأن أحقق آمانيه المشروعة، وأمام المطالب الملحة التي تقدمت بها إلى قلاني أعهد إليك بمشكلك المكرمة وأن تتألف من شخصيات مصرية وطنية بحتة وأن يكون رائدنا الإصلاح الشامل الذي عبرت عنه الأمة وأن يتحقق كاملاً وبكل دقة وعناية وأن تتوحد أركانه وتكتسب دعائمه بالقرار الدستورية الوزارية الحقيقية أمام المجلس النيابي الذي سوف يتم انتخابه، وتقرير حقوقه على النحو الذي وكل مقتضيات الصالة الداخلية وتحقيق الأمنيات الوطنية وسكون أولى مهام الحكومة الجديدة إصدار قوانين ونظميات على نمط القوانين المماثلة والمعمول بها في أوروبا مع مراعاة عادات الشعب وحاجاته.

ولاشك عندي أن أولئك مع من يحيط بكم من الرجال القمطين متمكنين بثقة الأمة وتقديرها سيقبلون للغاية المنشودة من الإصلاح الاجتماعي الذي أرجو أن يقدرون باسمي، إسماعيل

وعكفت الحكومة على العمل واستحييت في بذل الجهد حتى لا يسبقها القدر!! وبعد أسبوعين كثبت للتايمز البريطانية تحليلاً وتقدير موقف، قالت فيه:

«ما زال الحزب الوطني الذي استولى على السلطة في انقلاب ٧ إبريل يثير دهشة الجميع بحيوته وقماليته وفي البدء اعتقد كثيرون أن أيامه معدودة ولكن إزاء روح المسؤولية والجهاد المتصل الذي يبدو كل الوزراء فإن تقدير الناس واحترامهم وتصاعد ويتضاعف وقد زاد منه السرعة الفائقة التي تم بها الاكتتاب لسداد قسط الدين».

ونشرت صحيفة الوطن:

«بلغنا أن اللجنة الوطنية المشكلة تحت رئاسة محمداً إسماعيل باشا أبو جهل لجمع ما ينتمي من الأموال لتسوية الدين قد جمعت لذلك مقدار لا يستهان به».

وقد استقر الرأي على أن تقوم الحكومة ببيع جميع السرايات التي لا حاجة لها وأن تستمع للطلبات والدولرين في الثلاثين أو ثلاث منها وكذلك بيع ما لا فائدة منه من البواخر والآلات البحرية في المنوس والإسكندرية وبولاق.

«وتقدم إلى اللجنة العديد من آل البيت الغدوى مستعدين أن يهودوا بما بقي لهم من الحق وأساب للزينة لتقوى الحكومة على وقاه وعهدها».

وعاد للتفصيل البريطاني اللورد شيفيان وكان معروفًا بتعاطفه مع «الحزب الوطني» وكتب أول رسالته:

«ليس من الحكمة في شيء ولا من حسن السياسة الوقوف ضد هذه الحكومة أو الإصرار على صرامة الوزيرين الأوروبيين وإلى أؤكد ذلك وأمر عليه وأرى ألا يحدث قط ولا بد أن ندرج الدراسة الكاملة والمعادلة لهذه الحكومة لكي تعمل وتكف ويمن أن تكون لنا رقابة مالية ولكن بغير تدخل في الشؤون الداخلية وأن تكفى بالترشيد والمشورة ونقد الأخطاء».

وقد أكد راضي باشا ما اشهر عنه من الكفاءة والعبوية الخارقة، تفارزه وهو يؤدى عمله في وزارة المالية بهمة وحملان ولا

يؤجل أو يتعرب من أية مشكلة وذلك رغم مرضه وكبر سنه.

تقالت الوزارة في العمل وانتهى شريف باشا من إعداد الدستور وقانون الانتخاب، واستكمل شاهين باشا خطط إعادة بناء الجيش والأسطول واستراتيجية وطنية للدفاع ووضع راضي باشا المسائل الأخيرة للمشروع الوطني لسداد الدين.

وعقد مجلس شورى النواب جلسة خاصة يوم ١٧ يناير لمناقشة مشروع الدستور وقانون الانتخاب واختار المجلس لجنة برئاسة عهد السلام الموصلي لمبحثهما وإعادة المناقشة في جلسة تالية.

وقدم الموصلي مساحظات اللجنة وتمثيلاتها وكان معظمها خاصاً بتحديد حقوق الغدوى وسلطاته وأعيد طرح الشروطين وتمت الموافقة بالإجماع عليهما وأعيد إلى مجلس الوزراء لكي يصدق عليهما الغدوى ويبدأ العمل بهما.

وعكفت جريدة التايمز مرة أخرى:

«ترسى هذه التشريعات أساساً راسخاً وتقدم أفضل ما يمكن أن تتقدم به الحياة الدستورية وما يتحقق به كل ما تأمل فيه البلاد من أمان ورخاء وقد أصبح على الغدوى الآن أن يواجه حزبا وطنيا في السلطة بدعته إجماع من الباشوات والاضباط والعلماء على هدف واحد هو أن مصر تستلحق أن تحكم نفسها بنفسها وأن البرلمان يجب أن يكون السلطة العليا».

وبعث للتفصيل اللورد شيفيان رسالة يقول فيها:

«لأبد أن شئت أقضى قدر من الشقة لحكومة شريف التي أثبتت أنها تريد العمل بهمة وكفاءة للإصلاح العام وتسوية الدين وقد استجابت بشجاعة ومقدرة فائقة أن توفى بكل التزاماتها المالية وفق لفظة التي وضعتها وقد توفى كل المبالغ في أقصر مدة وهو ما لم تستطع أن تفعله أية حكومة قبلها وبمساعدا في ذلك قدرتها على جمع الاكتتاب من أعضاء حزبا الوطني».

وفي ١٧ مايو تقدم شاهين باشا بمشروع الاسديايشي ويضمن زيادة الجيش إلى ستين ألفاً وإعادة كل الضباط

الذين أحيلوا إلى الاستجواب وإعادة فتح كل المدارس العسكرية التي أغلقت ونوقشت خطة الدفاع وكانت تتضمن إغلاق موانئ البحر الأبيض ودمج قناة السويس وإغراق الأراضي وراء البحر الأبيض، واستنفاذ الأمة للمقارمة كما تقرر أن تبدأ المفاوضات التي لم تحدث منذ حرب الحبشة!

وفي ١٥ يونية تم التصديق على مشروع الدستور وقانون الانتخاب وملتت صحيفة «الوطن» غائلة:

«يمتضى الدستور الجديد وقانون الانتخاب على أفضل قواعد الشورى وأحكام الصرية وقد قسمت البلاد إلى ١٢٠ دائرة لتخابية منها عشرين دائرة للسودان وتقرر مبدأ الحصانة البرلمانية ومبدأ عدم تنفيذ القوانين والتراتج قبل التصديق عليها من النواب ومبدأ مسدولية الوزراء للكلمة أمام المجلس بل اقتصر على بعض النواب قائلون محاكمة الظنار، وترد حق التراب في مناقشة ومراقبة إقرار الإيرادات والمصروفات والضرائب وطرق جهاتهما،

ولم يقدّر شيء من ذلك أن يتم وفوجئ الجميع بما قامت إليه الدولتان بعد ثلاثة أيام فقط من «الانقلاب» ٧ أبريل، كما يسمى، طلب للتفصيل الفرنسي مقابلة عاجلة مع الخديوى لتسليم رسالة باسم الدولتين.. جاء فيها:

«يجب ألا يخالفكم أى شك فى أن إقالة الوزارة وإقصاء الوزيرين الأوروبيين أمر مرغوب ضاماً من قبل الدولتين وإذا ما أصدرتم عن ذلك فإن النتيجة للخدمة مسرورة تكون عزلكم وخلعكم ونفيكم من مصر.. ولا مفر من أن يعود كل شيء إلى ما كان عليه قديماً».

ورفض الخديوى الرسالة والإنذار على الفور.

وكتب «مرآة الشرق»:

«إننا نعجب كل العجب لملك بريطانيا تهر مصر وإصرارها على ضرورة تحقيق أهدافها السياسية بأى ثمن، وعلى تحويل مشكلة مالية محدثة إلى قضية سياسية، وأن يذهب قسماؤها في مصر إلى الخديوى لكي يقعه بضرورة إعادة الوزيرين الأوروبيين إلى الوزارة وحيداً مهما فهمه الخديوى أنه



الديمقراطية الحزبية في مصر

لا يستطيع معارضة الإرادة الوطنية ذهب إلى الشيوع الهكري الذي صارحه بأن الأمة كسرت قودها ونصنت سبلتها وحسنت رأيها وأنها سوف تستخلص استقلالها وحريتها مهما يكون اللعن، وليس أمام أوروبا سوى أن تتابع ما يحدث وأن تطالبنا بما التزمنا به لحرماناً فقط..

وتقرر أن يقوم التكاصل بمظاهرة إرهاب «تطلع قلب الخديوى وترفعه على إلقاء كل ما تم.. تكرر مرة أخرى ما حدث سنة ١٨٤٠ فى صورة أخرى».

وكشف أنيب إسحاق فى صحيفه «التجارة»:

«لقد اقتضاه على أن يطالبوا من الجذاب العالي إصادة الوزيرين الأجبيين أو يخرجوا من القطر مجاهرين بقطع الحلاق وبعبارة ثانية أنهم أخذوا حكومتنا إنذاراً حريصاً وأنهاى من يوقى به ويعمل عليه أنه سمع من فم الجذاب الخديوى العظم أن التشكل عظيم ولكنه لا يملك إحطال لاحقة الأمة، وعلمت أن التفاضل ينتظرون ورود الجواب إليهم هذا النهار وإما أن يكون طلبهم مقبولاً وإما أن يعودوا إلى بلادهم مجاهرة بالوحشة وقطع علاقات المودة ولذلك ترى على أوجه نيهائنا وعظمائنا علامات للكآبة ودلائل الحيرة والأرتباك شأن من يرى لنفسه حقاً لا يستطيع تواله ويضر بالنظام ولما عليه ولا يستطيع دفعه، ولكن أملاً فى الجذاب الخديوى رجال حكومتنا السنية أن يوقفوا إلى قطع العلاقات وإزالة المصاعب ليعود إلينا ما فقدناه من راحة البال».

ولم يتنازل الخديوى ولم ينفذ التهديد ولذا تجددت المطالبات فى صورة أخرى وكتبه أنيب إسحاق فى صحيفته:

«جميعاً نغزعا إلى الرفعة ونشملنا من عقال العبودية وتضاضنا على استرجاع ما سلبناه أفكر علينا ذلك سافداً الأوروبيون غللاً منهم أننا لا ندرله مسعى هذا الحق الظاهر وأننا من القصر وهم بمنزلة الأوصياء وحسبوا إلينا برسلمهم يذخرون بالعذاب ويصعدون بالعقاب وكان أن أبى جذاب المسير تريكو تفصل فرنسا الجنرال برسالة تبين لنا نهما العظم وهو أن دولتى فرنسا وإنكثرة ترغبان إلى الجذاب العالي أن يتنازل لولى عبده، ولا نرى لهذا المطلب سبباً ولا حصوله من أثر تافع فإن ما ألم بالحكومة عن الدوازل والمشاكل لم ينشأ من صعوبة الأحوال وأرتجابه الأمور ولا يتحقق بشخص بالذات ليرجى تغير الحال بمجرد تغيره وإنما يؤمل ذلك بالنسبة فى إقامة الأمور على قواعد الانتظام والأخذ بأسباب الإصلاح وهو عين ما يهتم به الجذاب الخديوى بل هو الأمر الذى يحز على غيره ويمتنع وبالتالي فإن ذلك الأمر لم يطلب على صورة الترافى والتضجعة وإنما طلب على صفة الأمر والرجاء أن يؤخذ الجذاب العالي بالرهبة وطلب المسير تريكو جواباً نهائياً ولكن أخبره الخديوى بأنه تابع للباب العالي لا يصدر إلا عن رايه ولا يقوم إلا بأمره.. وقال القنصل لم نعهده من قبل ذلك إلا مستقلاً وأنه حاكم بأمره مختصراً بإرادته فما الذى أوجب هذا الانقلاب».

وقال الجذاب ثانية: إنى تابع للباب العالي فيما أقول وما أقبل منذ رفعت إلى هذا المقام.

فقال القنصل: إننا لا نعرف سواك وأجبتنا بما ترى.

فقال: إن جوابى هو ما تقدم ليس إلا.

وأضافت الجريدة:

«إن جذاب المسير تريكو والمسير لا سيول يريمان تقرير الحكم المطلق فى هذا القطر ومحو الآثار الشرورية عنه بدعوى عدم صلاحية لذلك».

وقالت:

« رأى الناس على عهد الوزارة اليوسوفية ما لم يبق لأحد أى ظل وأنها أسقطت المواطنين من مرتفعات المناصب إلى حضيض الحزل وأقامت ملكهم الأجانب تجرى عليهم من الأرزاق ما لم يحملوا به.. لقد كان كل ما نطلبه أن تعاملنا الدول بما تقتضيه أحكام التضامن والإنسانية التي يتجاهلون بها دائماً.. »

واختتم أديب إسحاق مقاله محذراً:

« نحن نلجئ للتفصيلين إلى أن الدولتين لن يجلسا من أهل هذا البلد أرقاء تطلب منهم ولا تعترفنا لهم بالحقائق: إن سلطة الحرية إذا سرت في خواطر الأمم فلا بد أن يمتد طريقها امتداداً لا سبيل إلى إطفائه.. »

ونشرت « الوطن »:

« الاجتماعات متواترة وبترافق على السراى الثقات والوجهاء والطعام والأعيان المباحة في الأحوال الجارية، وقد اجتمع النظار أمن في سراى صابدين حتى الزيادة صباحاً ولا زلزال كالريشة في مهب الريح لآلئهم هل تقوى علينا وتسوقنا إلى حيث نكجه، ما نذكر عليها وتسير إلى حيث نريد.. »

ولم يلبث « الدنيا العظيم » أن جاء، ولكن ليس كما تنبأ المثقلون.

وليث أن القاصدة التي تفرقت قبل أربعين عاماً ما زالت قائمة وثابتة، وألا تقوم دولة مستقلة قوية وعصرية في مصر لأن ذلك خطر يهدد المصالح الأوروبية العليا.

جاء النبأ.. وكان له وقع الصاعقة يوم ٢٦ يونيو وكتب « أديب إسحاق »:

« ختم شهر يونيو بنبأ عظيم وحادث خطير سيكون له في التاريخ شأن مهم وفي حال القطر المصري تأثير عظيم فقد لبأنا نتعرف روتر أن الأمير العظيم وملك السعود والذي انتشلت بآبائنا ممالك الغرب دماً ومخاً وثناً ولوما نحو سبعة عشر عاماً والذي جمع في طهر الشفير ملوك العالم المتمدن الكبير والذي قال فيه خطيبهم في منتدى أولئك الملوك وحين فتح القادة: هذا هو الرجل العظيم الذي فاق كل من سلف من ملوك مصر وإن كنتم في شك مما أقول انظروا إلى هذه القادة.. »

وكتب جون لوبه محققاً على النبأ:

« رأيت الدولتان ضرورة التصحيل بالقتضاء على التجربة بدلا من تشجيعها والوثوق بها وأعجبت الدولتان أن قبيل إسماعيل بالإشتراك مع نواب الأمة في وضع نظام ستوري صحيح وخطة مالية دقيقة تضمن سداد الديون، اعتبرت ذلك إكفانة لا يمكن السكوت عليها لأنها سوف تقضى على نفوذها في مصر وتجهض مشاريعها.. »

وكان الخديوي يتوقع هذا التصير ولم يستجده بل كتباً به مبكراً سنة ١٨٧٥ وبعد نظر تقرير المستر كليف قال « بهن وبحفرون قبرى!! »

وفي إسطنبول لم يجد قضاة اللزوم فوهرين السفير البريطاني عناء كبيراً في استصدار فرمان من السلطان وخليفة المسلمين بعزل خديوي مصر إسماعيل وتولية ابنه توفيق.

« كان التفوذ البريطاني في الدولة العلية في أوجه بعدما أوقف للتدخل البريطاني، والأسطول البريطاني الزحف الروس نحو عاصمة الإمبراطورية وتعيق علم بطرس الأكبر في التوصل إلى اليوسفور وطرد الأتراك من أوريا، وكانت القوات البرية قد شتت الجيوش للعثمانية في حرب سنة ١٨٧٧ وفتحت الطريق إلى العاصمة.. »

وكان فوهرين أبرع، ثمالمالب الإمبراطورية، وخبوراً بممالك ومرايب للقصر ومالك حق التدخل في أى وقت إلى التشكك السلطاني الذي تدار منه شلشون الإمبراطورية، وكان يدخل دائماً محملاً بهدايا وعطايا جلالة الملكة وكان هناك سبب آخر يجب كل ما عدله.

بطل السلطان بطشاً دائماً بزعم الإصلاح وللستور في الإمبراطورية والذي دين له بالعرق، وبعد أن خدعه خدمة دنيلة قام بنفيه إلى شبه الجزيرة العربية لينتهي هناك.

ولم يكن السلطان ليجمع بقيام ثورة ستورية، في مصر أهم الولايات وأعظمها تأثيراً على الولايات الأخرى والعالم الإسلامي عامة..

وكان حانقاً على الخديوي حقناً خاصاً لاستضافته جمال الدين الأفغاني، « الزنقي » الذي طرده من عاصمة الخلافة.. »

والذي يعرقل بآرائه وتأثير مشروع السلطان بأن يجلس من القاهرة ومن الأزهر وعلمائه قاعدة لإقامة « الجامعة الإسلامية » العثمانية لدعم عرشه وطفقائه. واستقبل إسماعيل قرار العزل والذي كان يضعه دائماً في حصيلته، ويترقبه، في هدوء وسكينة وهذا ولي العهد وسماه مقابله السلطة في مصر، ورفق، وودعه مسر الدواعي للالك في أسر غفوت له كل أخطائه وذنوبه، وبكرت له كل أمجاده واقتضاراته.

وكتبت جريدة « أديب إسحاق »:

« كان أمن من أيام مسر للعدولت لزمجت في صلبه العربات والأقدام على أبواب السراى للصدوع وتواردت مواكب الثورات والجهاد والنبهات والعسا لوداع الأمير السابق.. »

ويحاولون تبريد الألم بما يهشرون من عواطف الألف ويظهرون من علام الرد.. ولما كانت الساعة العاطفة والصف أقل الهباب الخديوي لتوديع والده الكريم وعدد العائدية عشرة خرج أميراً السابق بتوكاً على توفيقه العظيم وصعد إلى العرية وجلس خديونا السابق عن يساره.

وركب من بعده الأميران الهالين دولتر حسن باشا ودولتر حسين باشا لم الوزراء والذوات والعلماء والوجهه والأعيان.

وكانت الساكر مصفوفة على الجانبين معلقة على أميرها السابق والموسيقى العسكرية تصدح أحيان الأوداع حتى وصل الموكب إلى المحطة ووقف الجانب المالي مودعاً والده وعيناه مغروقتان بالدموع وضمه إليه متأثراً من رقة عواطفه وأماج ذلك الموقف خاطره فسرفق وألقى خطاباً بالتركية مودعاً مؤثراً.

وكان من أشد المناظر حزناً منظر الخدم والجنارى مزعجين سيدهم وسيداتهم يمدحون مزجت بدماء القلوب ويرفعون أسرارهم باليكاء حيث انقبضت المسفر حزناً وغماً، وانكمدت النورس أسفاً.

وفي الساعة الرابعة بعد الظهر وصل القطار للمسفر من القل لجلالة الخديوي السابق فاستقبله في محطة القبارى سعادة محافظنا الأكبر وبعض أمراء العسكرية وكثير من رؤساء المأمورين ووجهاء المدينة.

ولما استقر القطار نزل منه الأمير المعظم فسلم على كل من كان لديه سلام من المودعين.

وحينما وصل الركب الميدان ركب القارب المخصوص وفتحته قوارير المشيعين ولما وصل إلى المحروسة أطلت المدافع إذئاثا بوصوله وإجلالاً وتقديره وبعثت له التبراج الأجيوية الراسية الأوتيا ولما صار على سطح السفينة ألقى على من حوله السلام ونظر إلى التفكر نظرة المودع بالأسف، وغلبته الدموع فأبكى كل من رآه. ثم عاد للمودعين من الباهرة فارتفع صفاتها لتلق الحجاب قاسدة أمير وقيل نابي.

وكتب القنصل الأمريكي قارمان:

استقبلت البلاد خبر عزل الخديوي بهوده ولكن كان إجماعاً على الصلف والاحترام لشخصه، ومنذ تنازله لم يزل قصره من وفود الزوار الذين يأتون زيارات ليعبروا له عن ولاتهم، ويوم سفره احتشجت جموع زاخرة في الساحة وعلى طول الطريق إلى الإسكندرية وقد صعد كثيرون إلى ظهر الباهرة ليوادعوا الخديوي السابق وكان هادياً مستحسماً واستقبلهم وصافهم واحداً واحداً حتى حان موعد التقيام.

وقان الجندال «جندون»: «لو أصحوت للفرصة لإسماحين لما تطورت الأمور إلى ما انتهت إليه... أي لما قامت الثورة العربية ولما تدخلت القوات البريطانية ولما احتلت بريطانيا مصر» وكان جندون متعاطفاً مع «عربي» ممارساً للاحتلال.

المواد - ٢ :

تأخر وصول الفرمان السلطاني بتولية الخديوي الجديد، وساد بعض التلق ولم يعرف أحد أن فرل المصنوعين والإصلاحيين في حاشية السلطان والذين استحوذوا لهم، جاهداً في معركة بالسة للحدول عن تولية توفيق وأن يستبدل به أمير آخر كان يعيش منفياً في إسطنبول هو الأمير «إبراهيم حلم».

وكانوا يرمفون الحقوقة عن «توفيق» وأنه أخسر من يصلح لتسود مصر في ظل الأحوال المعسبة التي تسود عصره، وكان المرشح الآخر معروفاً ببولطونه واستعناسته وكان على صلات بالوطنيين المصريين في

العرش لانه المخلص توفيق ويتفادى إرغام الدولتين له على التنازل.

لم يعرف أحد ولم يكن أحد ليصدق أنه كان يعرف صلة وثيقة بالتفصيل البريطاني ويقلل له كل الأخبار والأسرار، ويبدد له على الدرام بكل سياسات ومغامرات، أبوه وتهوره في آخر أيامه!

ولمأن الخديوي الجديد الأمة جمعاء ببيان مفصل نشره موجهاً إلى رئيس الوزراء شريف باشا جاء فيه: «إن العناية الإلهية سلمت زمام الحكومة المصرية إلى يدينا قملاً منها وإحساناً وهذه نسمة لا يردى شكرها إلا بحسن القيام بأداء وظائف ذلك المقام».

إن الحكومة الخديوية ولزم أن تكون شورية وأن يكون نظارها مسيرين، وقد اتخذت هذه القاعدة مسكناً لا أصول عنه وظلوا تأييد مجلس شورى النواب وتوسيع لوائحه ليكون لا الاقندر في تنقيح القوانين وتصحيح الموازين وهجيرها من الأمير المنطقة بها ويحب مقتضيات الأحوال.

وللى مستحق في مأسوري الحكومة المصرية الصدق والاستقامة ومولم أن يسودوا في المستقبل بالمسيرة للرشدية ويعرفون أن محط اللنى على النفس وأعلى الشرف شرف العفة وأمين اللنى على الاستقامة وأقدم الطرق طريق الحق والحالة.

واستطرد الجهان في عرض برنامج شامل للإصلاح العام في الإدارة والمالية والتعليم والزراعة والتجارة.. واختتمه قائلاً: «على أن تكون أول واجبات الحكومة العمل على راحة العباد وسلوك سبل الرشاد والسادد والأمل أن تصرفوا بمحكم في روية أمور الحكومة متحمدين لتقرب مقننى الأفكار لما فيه خير الإصلاح... إنه ولي التوفيق».

ورقاً للأصول الدستورية «الشورية» قدم رئيس الوزراء أسفالاته لإماراس الخديوي حقه في الاختيار ورد عليه فوراً بتكليفه بإعادة تشكيل النظارة بخطاب تكليف جاء فيه:

«..... أن تكون النظارة الجديدة مؤلفة من أعضاء مصريين أصليين يتجهون في مبرهم الطرق المنصوص عليها وأن يحتفظوا على مأسوريتهم كل الاحتفظ لأنهم سيكفون



الديموقراطية الخربية في مصر

مصر ويحتل بمكة وتقدر لديهم، وقد نقاه إسماعيل لأنه كان يخشاه ومدمه معاشاً سخياً في المقابل، وقد سعى إلى العرش بعد عزله لأنه كان يعرف أن توفيق لن يكون أكثر من حمية في يد الأجانب!

ورقبت السامى وشكك اللورد دولفين بولى للعهد محمد توفيق، وأيد السلطان الذى لم يكن يرضى له طلباً. وتمسك اللورد أوتشا بأن يربث كل المزايا والمكاسب التي حصل عليها والده، ولم يستثن سوى مزية واحدة تحطق بالجيش، وأن يعود إلى ما نصت عليه معاهدة لندن سنة ١٨٤٠ أى لايزيد عدده على ثمانية عشر ألفاً وقد استرعى هذا الاستثناء نظر الوطنيين ووصل الفرمان في النهاية وأقمت الأفراج أربعين لولة إلا لولة كما تقضى التقاليد وكان الرأى السائد عن ولي العهد مقارباً تماماً لما لا يعرفه سوى العارفين بهواطن الأمر.

كان معروفاً باتحيازاته للوطنيين، وأنه صديق حميم لأبر الوطنية والحدود مصد شريف باشا، ويمتدنى به ويعظم منه أصول السياسة والحكم المستنير، وأنه أيضاً تلميذ ومريد مفلس أمين لأستاذ الجميع جمال الدين الأفغانى ولم يكن يفارقه.

وقد استمدحه وزكاه للقنصل الفرنسي «الهارون دى رنچ» نصير للوطنيين وأنه يوم تكول إليه السلطة سوف يكون خوراً على البلاد وأن يكرر أخطاه أبوه... وذهب شريف باشا ذات يوم خلال تفاقم الأزمة لتشير على الخديوي الأب بأن يتنازل طواعية عن

بالمسؤولية أمام مجلس الأمة الذي سوف يجرى انتخاب أعضائه وتعيين اختصاصه بوجه كاف للقيام بما يلزم للحالة الناجية ومرغوب الأمة نفسها ولتجهيز النظارة قبل كل شيء في أن تستعمل الإحصاء قوانين مماثلة للقوانين الجارية العمل بها في أوروبا مع مراعاة عوائد الأهالي وأخلاقهم وما يلزم إليهم.

«ولاشك أنكم سوف تستعينون على هذه الأمور بالرجال المشهود لهم بمكانة والأحترام».

وعكف رئيس الوزراء واقفاً متفائلاً على إجراء التعديلات المطلوبة على المشاريع الجاهزة التي كانت على وشك التصديق والنفاذ وملاحظتها لما حدث من تطورات السمات الأخيرة لمشروع الدستور وقانون الانتخاب، والتي كانت جاهزة للتصديق مع بعض تعديلات في الشكل يوجبها ما حدث من تغيير.

وعززت الصحافة نقال الناس.

وكبنت «الوطن»:

«علمنا علم الوثين أن للاتحاد الأساسية والانتخابية» (الدستور وقانون الانتخاب) تقررتا في مجلس النظار بعد تعديل لا يغير شيئاً من مقاصدنا اللبيلة وأنها رفعت إلى الحضرة السنية لتتشرّف بالتصديق عليها وهذه من حسدات النظار الكرام الموحية للمدح والمستقرة للشكر».

ولكن معنى بعض الوقت ولم يعلن شيء، وخبرجت «الريفرم»، وكانت وثيقة المصادر ولا نقصها الجراءة وقالت:

«يبدو أن اتجاه الحكومة إلى تحقيق الديمقراطية يشير الدوائر الأجنبية ولا يرضيها وأنها أخذت تدبر المؤمرات وتحتك المخابرات لكي تبطل المشروع وتغرق السور فيه وتكره هذه الدوائر كراهية التحريم أن يتحرر المصري المستعبد وأن يصبح مواطناً مستقلاً، وأن يربح حقوقه ويطلب بها وفكره وأجيانه ويلزم بها.. ولكننا لا نزال نأمل في مهلة الخديوي المسمم، وأنه لن يتراجع وإن حرم البلاد من الحقوق التي تطالب بها ومن الأمانى الدستورية التي استكتكت لرائحتها والتي هي الضمان ودرج الأمان والتي تحتمي بها الأمة من مصائب

ونواكب تدخل الأجانب وطال الانتظار ولم يوقع الخديوي على المشاريع المقدمة وضاق رئيس الوزراء ذرعاً بالوقوف وطالبه بتفسير وإيضاح وفجوى به بصارحه رسمياً وبلا حرج أو خجل أنه اكتف:

«أن الأمة ليست مهتأة بعد للحياة التشريعية وأن ما يحتاج إليه البلاد هو يد قوية تحسم الأمور المعقدة والمشاكل المسيرة ولا تضيع الوقت في الجدل والنقاش العقيم».

وأنه قرر لذلك:

«تولى كل السلطات بنفسه لأن مجلس النواب والدستور والانتخاب ليست كلها سوى ديكور ممرحى ومجيبك وتعب أن تتجاهل به ولكنه لا يصلح للبلاد».

وأصناف الخديوي الوقاحة إلى الصراحة وبلغ كل الأقمعة.

وكانت الصدمة شديدة البرقع على رئيس الوزراء الذي لم يتوقعها، ولأنه أنه تنكسر ما قاله له الخديوي الأب حينما ذهب يشور عليه بالنزول وعرف أن ذلك كان بإيعاز من لجنه «إن ترفيق يشأمر صدى مع التفاصيل، وأنه فني ذلك واستبعدته شاملاً.. ولكنك لا تفك ما نقله دبلوماسي إيطالي أن الأب صارحه ذات يوم في مفاه أنه لجنه «أمير ولكنه يعمل لفنية العبد».

ولم يجد رئيس الوزراء ما يبرر به عن غضبه ومزاريه سوى أن يبحث برسالة لاذعة إلى القنصل البريطاني الذي لأشك دفعه إلى ذلك.. قال:

«إننى أسف أشد الأسف كعصرى العردة إلى نظام الحكم المطلق وربما كان هناك كذبيرون دخل السراى وخارجها فيفضون طرداً لما حدث ويرين فيه التصار لمبادئهم ومصالحهم الأثنية ولكننى أحب أن أؤكد لكم أن عودة نظام الحكم المطلق في مصر الآن لن تؤدي إلى أذى واحد هو الكرامة، ويحت إلى الخديوي باستقالته».

واستقبل الخديوي في اليوم التالي كل القناصل الأجانب بلا استثناء والذين هنكوه على الخطوة الماسمة التي قام بها وأكده له تأييدهم لكرتايه السلطة كاملة.. وبدا الأمر كما لو كان متفقاً عليه من قبل.

وخرجت جريدة «الريفرم»، تقول:

«ترفض الدول للمدينة أن تطبق مصر نفس ما تطبقه في بلادها وأن يؤتم مجلس نواب منتخب يشارك الحكام السلطة».

وتفضل أن يموذ في مصر حكم فردى مطلق يشارف فيه الحاكم بكل السلطات.

كشف جون ثينيه في مجلة «السيكل»، وقال:

«في الواقع وحقيقة الأمر لم ينتقل الحكم في مصر إلى الفرد ولكن إلى القناصل وإن يعدو الخديوي أن يكون مطلب قط، ومجرد وجهة يمارسون السلطة وزاموا وإن يمسدر بعد الآن قرار صغير أو كبير قبل أن يصدر حله فقصلاً برونطانيا وفرنسا هذا إن لم يمتعا للقرار أولاً».

وهب «الأستاذ جمال الدين ليند بما فقه لتبذره الأمين وأعلن أنه لرد وتكر كل ما دعاه وأصبح خارجاً على الأمة»!

وكان جمال الدين يتوسم الخوف في ترفيق لأنه كما وصفه، كان ميالاً إلى الشورى ويتقد سياسات أبيه وإسرافه، وقد تعاهد مصر على إقامة دعائم الشورى وأعلن لى على مجمع من جمهور كبير، إنك أنت موضع لملى في مصر أيها السيد».

وحينما ذهب جمال الدين ليندته بالعرش وجد من الترحيب والتعجب ما شجعه على بذل النصيحة وقال:

«إن قسبلتم نصيح هذا المخلص لكم لأسرعم في إشرائه الأمة في حكم للبلاد على طريق الشورى وتأمين إجراءات الانتخاب نواب عن الأمة لمن القوانين وتطبيقها باسمكم وأرائكم ويكون ذلك أثبت لمرزكم وأقيم لسلطتكم».

وأظهر الخديوي قبوله واستماتة التام والتزامه بالتفويض.. ثم كان ما كان.

ونصب الخديوي نفسه حاكماً فرداً مطلقاً بعد شهر ونصف فقط من بياته الأول «الشورى»، وصدر الأمر التكريم الخاص بإلغاء مجلس النظار وإبطاله ومسؤولية كل ناظر أمام مجلس برئاسة الخديوي».

ونص الأمر على أنه:

«بما أن مجلس النظار صار لتوه، وتقرر لدينا أن كل ناظر يكون مسئولاً عن الأفعال

المطلوبة بإدارة نظائره وأن المواد التي كان جارياً تقديمها ورؤيتها بذلك المجلس هذه من الآن فصاعداً يكون النظر فيها بمجلس يجرى انعقاده بمعينتا من النظر تحت رئاسته وكل من النظر إذا وجد عدده أشياء من هذا القبول يستعصم معه أوراقها ومعلوماتها عند حضوره إلى المجلس لأجل رؤيتها وحصول المتابعة عنها حسب اللازم قطع هذا وما هو معلوم لدينا فيكم من كمال اللباقة والأهلية وقد صيحاكم ناظرًا على ديوان .. وأصدرنا أمرنا هذا لكم بالمطالبة والمبادرة في مباشرة إدارة أموريكم هذه بكمال الاهتمام والاهتمام على الوجه المطلوب كما هو مطلوب وأصدر للندوي تعييناته إلى أعضاء النظارة الجديدة الذين اختارهم بأن يجتمع مجلس للنظر تحت رئاسته مرتين كل أسبوع وأن يكون كل ناظر مستعداً بالمشكلات والروضعات التي يرغب في تقديمها إلى المجلس والتي سوف تعرض للبحث الدقيق كما تقرر تسهيل محاضرات هذه الجلسات حتى يكون كل ناظر مسؤولاً في نظاره عن القرارات التي تم اتخاذها في المجلس.

وسمعت الوزارة عدداً من ألد أعداء الحزب الوطني، والحركة الشورية ومن أنصار التدخل الأجنبي وقد رفضهم القنصلان الإنجليزي والفرنسي والذين أصبحوا مستشاريه وكان يحرم حراً بالفا على إطلاعهما على كل ما يفعله مقدماً ومعالاً لتقديم المبررات المقنعة .

وكان أول قرار اتخذته المجلس الجديد بعد أسبوع من تأليفه أحد أشد القرارات خسة وضعة والذي صدم العامة والقاسة وأزعجهم وكان نفى الأستاذ «جمال الدين الأفغانى» من مصر بعد إقامة دامت ما يقرب من ثمان سنوات بل نفى من لم يتأثر بفكره أو إشباع شخصيه «وكان التنفيذ غاية في الفعالية إذ قبض عليه ليلة الأحد السادس من رمضان سنة ١٢٩٦ هـ ٢٤ أغسطس سنة ١٨٧٩م هو وخادمه الأمين - عارف أبو تراب، وحجز في المصطبة «قسم البراب» ولم يكن حتى من استحضار ملابسه وحمل في الصباح في عربة مغلقة إلى محطة السكة الحديد ومنها نقل تحت الحراسة الشديدة إلى السراي وأنزل منها إلى باخرة ألقته إلى الهند



الديمقراطية الحزبية في مصر

ولأزمته الحكومة البريطانية هناك بالإقامة الجبرية،

وفي اليوم التالي أصدرت الحكومة بياناً مهماً أُلزمت كل الصحف بنشره قال:

«ما كان الأمن والأمان والراحة والأطمئنان يتوقف عليهما تمام العمران في الممالك والبلدان ومن أنجع الأوراب وأصح الأسباب التي تحتاج لها الممالك هي سلوكها في أقوى الممالك، قطع دابر المفسدين الساعين فيما يحضر الدنيا والدين، ويكون ذريعة للثاقنين المتطاهرين من الناس بمظهر الحرية بدون أساس، البائين ذلك على غير شرع وأصل ثابت وفرع وأما هو مجرد خزعبلات وتهاوت وإشراك وأحجولات نصيرها لاقتناص أمثالهم السفهاء الجهلاء الذين هم بمعزل عن معرفة شيء من صوالم الأحوال والتوصل إلى أغراضهم للفاسدة ومقاصدهم السياسية للفاسدة وحكومتنا الدوفيقية الجلية التي ما زالت متيقظة على التيقظ لا تغادر في استقصاء الجزئيات والكتليات صغيرة أو كبيرة لاسيما في هذا العصر الجليل الذي أتم الله به فيها حضرة خديويها هذا المرقق الجدير بكل تعجيل البازل كلونه فيما يقع به العباد وإصلاح حال البلاد ورفع كل خلل ودفع ما يوقع في الزلل، فمن ثم قد استشرت أن هناك جمعية سرية من لشبان ذوي الطبع مجتمعة على فساد الدين والدنيا الضمر بالبرية ورئيسها شخص يدعى جمال الدين الأفغانى مطرود من بلاده ثم من الأساقفة العليا لما ارتكن من أمثال هذه النعسة في ديارنا المصرية المتحققة بالتبني

من أهل الضبط والتقيظ والبصيرة والثور على أوراق عدده مضمونها شاهد عليه بالتوصل بذلك الجمعية إلى السعي في جميع التبايح والفساد التي لا تخفى على أهل الكياسة خصوصاً رجال الحكومة المعتمدين للتدريج على السياسة والرئاسة وهذا من أكبر ما يغير الأفكار ويوجب أن يعامل مرنكة بالتشديد والإنكار فالتزمت هذه الحكومة الحازمة أن تتخذ الطرق اللازمة وتستعمل السداد في قطع عرق هذا الفساد فأبعت ذلك الشخص المفسد من الديار المصرية بأمر ديوان الداخلية وجهته من طريق السويس إلى الأقطار الحجازية لإزالة هذا الفساد من هذه البلاد عبرة للمتعبين ولعن تجاسر على مثل هذا من المفسدين البهائي من أفعالهم الظاهرة أنهم لا خلاق لهم في الدنيا والآخرة ولا يخفى أن الاجتماع على أمثال هذا من أهل الفساد يحضر بالنفس ويؤدى إلى العباد ولا يكون موجبا للوقوع في الشبهات المستلزمة للضرر وسلب أممية الحكومة السنية منه في جميع الحالات ولابد أن الحكومة تقع دأبرهم حيث إن يقامه فيها مضر بالعمان فبصرها بمن هولاء حتى يستراح من مقاصدهم القبيحة الرافضة الصريحة ويؤبى للملاقاة ويتباعد عنهم افتاء الشورى وحذراً من الوقوع في المحذور ويظهر بغيره ولا يراعى حفظه بدون تأمل فيسبق في شرك أعماله وبالجملة فيجب التباعد عما يورث سوء الحال ويعود بالضرر في جميع الأحوال» .

وأبعت الحكومة قرارها بالثني ومشورها بالطن والتجريح بقرار صدر إلى الشيخ محمد عبده بأن «يلزم قريته ولا يبارحها ولا يخاطب الناس» .

وحينما أحاط الناس في مباءة السويس بجمال الدين الأفغانى وقد استبد بهم الحزن والسطح قال لهم موابس: «لا تفتروا إلى تارك فيكم محمد عبده» .

وكان ذلك يكني لتحديد إقامته - علق چون تقيته على ما حدث وكتب:

«هذه ضربة موجهة إلى الشفتين عامة وبعد ما أصبحوا قوة تفرجه الرأي العام وبقدره» .

كان جمال الدين المعلم والأب الروحي للتجديد والتأثير وما فعله «مارتن لوثر

بالمسيحية، فله الأفغانى بالإسلام. ولهذا
الف حوله صفوة من كل الطبقات والفئات
ومن كل الأديان، وساد نفوذه الروحي
والثقافي والسياسي وتغلغل آراؤه وتعاليمه،
وحضى جمال الدين برعاية القديري
إسماعيل الذي هيا له الإقامة في مصر،
ودفع عنه هجوم المسلمين من علماء
الدين.. ووجد القديري في تعاليم الأستاذ
سدا روحيا وفكريا قويا لمصرعه في تصويت
مصر وأن تلتحق على العالم لكي تنف على
قدم المساواة مع أوروبا.

كان جمال الدين يعمل على تجديد
الإسلام بدراسة الفلسفة والعقيدة العلمية التي
تحرر للنفس من العوائد الدينية الجامدة.

وكان من جهة أخرى يعمل على إيجاد
وترقية النظم الدستورية وترطيد دعائم الحرية
في الممالك الإسلامية لتخفيفها من نفوذ
المستعمرين الأوروبيين الذين يستولونها
ويستعبدونها.

كما كتب تصنيده الأول الإمام محمد
عده وقال:

«بما كان الناس لا كاتب بولهم يستلم
ولا خاطب جاء إلى هذه الديار للسيد جمال
الدين الأفغانى وكن إلى الإقامة بصمر لم
اشتغل بخديرس بعض العلوم العقلية وكان
بمصر دروسه كخديرون من طلبة العلم
يتقنون بما يتكبدونه من تلك المعارف إلى
بلادهم أيام العطلة ويذهب للزفرون بما
يذالونه منها إلى أعبائهم فاستقطلت مشاعر
وانكبته عقول وذهب حجاب الغفلة في
أطراف متعددة من البلاد خاصة في
القاهرة.

أزاح جمال الدين الصندا الذي تراكم
على عقول المسلمين حتى ينفثوا على
حضارة العصر وعلموه تمام كما فعل
أسلافهم الأول حينما انكبوا على المضاربات
والثقافات وظهر منها وترجموا آثمن كتبها
وأفروا حضارتهم وتراث الإنسانية.

ونادى الأفغانى منمن ما نادى به
الدين لا يصح أن يخالف الأفكار العلمية.

وقال:

«ما معنى أن باب الاجتهاد مسدود؟
وبأن نص سد باب الاجتهاد وأى إمام قال

لا ينبغي لأحد من المسلمين بعدى أن يجتهد
ليتفقه في الدين، أر أن يهتدى بهدى القرآن
وصحيح الحديث أر أن يجد ويجتهد لتوسيع
مفهومها والاستنتاج بالقياس على ما
يطبق على العلوم المصرية وحاجات الزمان
وأحكامه.

وضرب الأفغانى مثلا:

«أثبت العلم كسرية الأرض ودورانها
وثبت الشمس وأثره على محورها وهذه
الحقيقة مع ما يشابهها من الحقائق العلمية
لا بد أن تتوافق مع القرآن والقرآن يجب أن
يجل عن مخالفته العلم الحقيقي خصوصا
في التكتيات فإذا لم نر في القرآن ما يوافق
صحيح العلم والتكتيات، اكتفينا بما جاء فيه
من الإشارة ورجعنا إلى التأويل إذ لا يمكن
أن تأتي العلوم والمخترعات بالقرآن صريحة
راضحة وهي في زمن التنزيل من الخلق
كامنة في الخفاء لم تخرج إلى حيز الوجود،
ولو جاء القرآن وصرح بالسكك الحديدية
والبرق وما تفعله الكهرباء فيه من المعاجز
وعبر ذلك لعلنا الناس وأصرمت عنه
رحمته كثيرا.

وحتى في مسألة التطور والذشوم
والارتقاء للى لا يحتمل المشركون
والجمدين سماها ولا يترجون من إلقاء
تهمة التكفر والإلحاد على من يناقشها، قال
الأفغانى مقالا يستحق التأمّل.

سئل عن رأيه في قول المصري: والذي
حازت البرية فيه حيزان مستحدث من جماد
وهل يقصد ما عناه داروين بنظرية النشوء
والارتقاء.. قال: لا أعالي ولا أبالغ إذا قلت
لوس على سطح الأرض شيء جديد بالجوهر
والأصل أما مقصد أبى الغلاء فهو ظاهر
واضح وليس فيه خفاء فهو يقصد النشوء
والارتقاء مهتديا بما قاله علماء العرب قبله
لهذا السبب إذ قال أبو بكر بن يشرن
في رسالته إلى أبى اللع عرسا في ميحت
للكيمياء.

«إن الترف يستحيل نواتا والذبات يستحيل
حيوانا ولأن أرفع المواليد هو الإنسان وهو آخر
الاصحالات للثلاث. فإذا كان بناء مذهب
النشوء والارتقاء على هذا الأساس فالسابق
فيه علماء العرب وأوس داروين مع

الاعتراف بفصل الرجل وثباته على تبعاته
وخدماته للتاريخ الطبيعي من أكثر وجوه.

ولكن لأحد ما كان يشير حفيظة
للمستعمرين والمستبدنين منده كان تشييره
ودعوته للثورة الديمقراطية الاجتماعية:

«أنت أيها الفلاح المسكين تنفق قتب
الأرض لتسكتك منها ما يسد الرمي ويقوم
بأرد العيال فقلنا لا تنفق بها قتب ظالمه..
لماذا لا تنفق قتب الذين يأكلون شرة أثمانك
وكان مقدما على كل علماء المسلمين يقول:
الاشتركية وإن قل نصرأها اليوم، فلماذا أن
تسود العالم يوم يحرم فيه العلم الصحيح
ويصر الإنسان أنه وأخاه من طين واحد
ونسمة واحدة وأن التفاضل إنما يكن بالأنفع
من الأعمال لصالح المصروع وليس بتاج أو
نتاج أو سأل وبخرو أو كفرة خدم يستعبدوا
جوش وحشدا أو غير ذلك من عمل باطل
أو مجد زلل وسيرة مرة لأخر الزمان.

لم يكن فقط مبارزين لثوار الإسلام،
كانت محاضرات جمال الدين ودرسه
مهرجانات وأعياد ثقافية يهرج إليها الناس
من كل الفئات والطبقات وتتشرب أخبارها
الصحف ويحدثون ما جاء فيها العامة
والخاصة في كل مكان.

نشرت فيالقاهرة: صحيفة «أبيب
إسحاق» والتي كان يسميها لسان حال
الأستاذ:

«ودت إلينا المقالة الآتية من حضرة
مظهر نور الجمال والجمال ومطلع بدر
الحكمة والكمال العالم الفاضل الأستاذ الشيخ
محمد عبده مدرس علم الكلام الأعلى
بالبام الأزهر.

«في ليلة الأحد الماضي انعقد درس
السيد الأستاذ جمال الدين الأفغانى
وانظم في مله جمع غفير بصمر من نيهام
طلبة العلم الوطنيين وفصلاتهم وكذلك من
الأفندية مستخدمى الدواوين وبمضهر هؤلاء
وأولئك شفق السامع علق جليل في شأن
أكبر أمة وما يلزم أن تسلك.

وقد رغبت نشره في الجرائد الوطنية
تعميما للفائدة وبينا لما انطوى عليه من
حسن المقاصد.

ولس المحاضرة ونشرت مرة أخرى.

اتصل ببعض شبان الإسكندرية الوجهاء للتبهاء خبر قدوم سيدنا الأجل الفيلسوف الأكبر الأستاذ جمال الدين إلى الإسكندرية ووفدوا إليه ليمتحروا الأبحار بأنواره كما شتعت الأسماك وأخبره ثم سألوه أن يخطب فيهم خطبة عمرمية يستفيدون من بيانها حكمة وأدب وأجابههم إلى تلك ومخرجوا من لذه يلقظون ألسنتهم بالثناء عليه ثم شكلوا لجنة منهم للاهتمام بشئون محل الخطاب مؤهلة من الفخاريات نجيب مرسى وأوليا يتشه، وجورج زعريب ويوسف معلج وسليم نقاش واستقر رأيهم أن يكون ذلك في مسار هذا النهار في قاعة زيزينيا ورفعا الأمر إلى حضرة أساتذنا فوافق عليه، ثم رأى أن يجعل لهذا السعي أجرا حسنا، فضلا عن أنه المردى بأن يكون التدخل لذلك المحفل بأوراق تمد قيمتها لتفقره الإسكندرية وكلف بذلك أعضاء المحفل ففحرت ألسنتهم بالشكر وسارعوا إلى توزيع أوراق الدعوة.

وفي المساء كانت قاعة زيزينيا محفلا لتبهاء الناس أجمعين فيه الأعيان بروج الفضل والحكمة للبحر في ذات سيدنا الأستاذ الأجل الفيلسوف الأكبر جمال الدين الأفغاني وتفتحت الأسماك لالتقاط درر لغائته الحكمة والتشفيج بجمواهر أقراله الفلسفية وقام أمره الله في ذلك الجمع خطيبا يسئل الألباب ويهدونا مناهج الألباب بالكلم البهريه الخالي من الكلف حتى شمت الجوارح لو كانت كلها أذا تلتقط درر حكمته ورويت الأعضاء لو كانت بأسرها هويلا لتضع بأنوار رؤيته وقصد وصفا من نطقه الكريم ملخص حكاية الفناك الوضع الجيد الوقع الذي ارتفع له محاب السمع والخفض له جانب الطبع.

وقد أضحى جمال الدين أسبوعه في الإسكندرية وقصد ترويب على بقائه في الإسكندرية أقل من أسبوع شفاء ملات من الأفكار من علة السموت وملات من الأبدان من علة الفقر والضمور وما زال مستدرا لمنفعة على الإنسان وما يرح مليا عليه بكل لسان وجنة مشتتة لا تنطلي.

كان لإعداد الأفغاني من مصر حدثا بريطانيا رئيسا، وقد طارده منذ بدأ دعوته في مسقط رأسه أفغانستان ثم بعد أن انتقل منها إلى الهند جوهره التاج ثم بعد أن ذهب



الديمقراطية الحزبية في مصر

إلى إيران، ثم إسطنبول حتى حد الرحال في مصر ولم تكن تستطيع ذلك في عصر إسماعيل. وفي خضم الصحوة الوطنية والديمقراطية والتي كان مفجرا لها وريست به حتى حلت اللحظة التي تستطيع فيها فتحه ثم على الطريقة البريطانية أن تطلع سمعته وسيرته وكانت بريطانيا تدعى أنها أكبر إمبراطورية إسلامية بعد تركيا وكان تسخير الإسلام - سواء في - استئناس المسلمين الذين اعتبروا الإمبراطورية «دار حرب» أو في بث اللقطة بينهم أو بينهم وبين الأديان الأخرى لطيفة أسامة «فرق تسد» وجندت لهذا الهدف جيشا من المستشرقين عكفوا على دراسة الإسلام وتفسيره بما يبرر بل يثبت شرعية الاستعمار وجيش آخر من الفقهاء ورجال الإفتاء ابتدعوا الطرق والأسلحة والتملح لتحديد بالبقاء والولاء للسلطان المعلى والبريطاني.

ولهذا كان «مارتن لوثر الإسلام، الذي دعا إلى التجديد والتحرير وإلى التحرر الشامل من الاستعمار والاستعباد» كان خطرا دائما على الإمبراطورية. ويطلب كل دعاواها بأن البريطانيين أهل كتاب لا يتدخلون في الدين، وأنهم أهل عدل وعلى المسلمين أن يحاولوا ويتعاضوا معهم ويعمرها بمذاهب وتقدمهم.

وحقق لهم للحدوي الجديد هذه الأملية الغشائية ولم يكن خطر جمال الدين الأفغاني على الإمبراطورية العثمانية بأقل منه على الإمبراطورية البريطانية، كان السلطان «عبد الحميد» يدعو إلى جامعة

شعوب إسلامية للحكام.. أي للطفلة مظه، وأن يصطب نفسه فوقهم جميعا ظل الله على الأرض.

وكان جمال الدين يؤمن ويدعو إلى جامعة شعوب إسلامية لتفص عنها كل أغلال الاستعمار والاستغلال والاستبداد وتفتتح على كل حضارة العصر ومدنيته وترد للإسلام كل هيبته وحويوته وتبث مجده ..

ولم تكن سعادة السلطان بنفي جمال الدين بأقل من سعادة حكومة جلالة الملكة والإمبراطورة.

ولا ريب تلقى الغديوي التهيلة والمكافأة وكان القرار الثالث هو حل مجلس النواب والأمر إلى الأعضاء، بأن يعود كل منهم إلى بلده ويكتب مشاريع الدستور وقانون الانتخاب «نهائيا».

وتكتابت كل هذه القرارات «المصرية» في أقل من شهر وكان لابد أن تتمخص عن نتائج وعواقب.

لم تكن إقالة شريف باشا والاستخفاف بأوامره، ولم يكن إبعاد «جمال الدين»، ومملة الطعن والتشكيك في شخصه ومبائله، ولم يكن تسريع ذواب المجلس وقادة الدورة الأخيرة «العاصفة»، ولم يكن تضرر الغديوي في أن يدبر شئون البلاد وحده مع من يختاره من وزراء.. لم يكن ذلك ليمر سهلا يسيرا بلا نتائج ولا عواقب مضادة ولم يلبث أن تجدد السفسط وثار اللقلق واشتد وخافت الدولتان لتساقم الأمور، كانوا يعرفون حدوده، وأنه يمكن تسفيره واستخدامه فيما يطلب إليه ولكن لا يعتمد عليه في الأعمال الكبيرة والعاصمة، وصفته صحيفة «فانتي فيز» البريطانية قلالة:

«هو كائن أليف لطيف ضعيف محدود السرماير ذلك الشك في كل شيء يفتقد إلى الثقة وكل ما يعرفه ويقنع به عن يقين هو أنه لا حياة له ولا بقاء على الكرسي الذي يجلس عليه إلا في حماية بريطانيا وإن تجد وزارة الخارجية البريطانية بحماقتها وعجزها وجهلها أفضل منه لكي يغرق بلده في بحر الوهن على أن تستطيع الخروج منه. وليس له بعد طرطبات سوى أمره، وكانت إحدى محظيات أبيه الغديوي إسماعيل، ولم

يعترف بها زوجة شرعية إلا قرب حقل افتتاح قتال السويس وبدأت منذ ذلك الحين تبسط سيطرتها.. وهو يثر أخلاقها ويستمتع للصحة، وفي التي حوصته على منع إخوته غير الأشقاء، وحسن، وه حسين، وإبراهيم، من العودة!!

ويكتب عنه مرة أخرى:

«لا يبدو الخديوي -توفيق- أن يكون دمية في يد بريطانيا ولا يزال يتخبط ويحاول اكتشاف طريق وسط منباب كثيف لا يحيط به أحد قط ذو كفاءة أو محل ثقة لأن ليس هنا واحد فقط يقع به أو يحمل له مكانة أو احتراماً، وهو يستمر بوسيلة واحدة هي موهبته الخارقة في اللحن والرقصة وفي التفاني والتأمر والتصال مع السلطان العثماني إلى التوصل البريطاني إلى التوصل الفرنسي ومن «شريف» إلى «رياض» إلى «موتشور» محبوس سياسي، أشد الناس إزدراءً له واحترافاً له.. ولا أحد من هؤلاء جميعاً يحمل له ذرة من الاحترام أو يمكن أن يقع به ولو لعشر دقائق».

وكتبت «الكرونيكل» جريدة حزب الأحرار:

«يكنى أن يطوف الزائر أسبوعاً واحداً في مصر لكي يدرك من يقين أن أبض وأقفر شخصية إلى الأهالي من كل الطبقات هو الخديوي وأقرب شخصية إليه هي مشعونة ومنجمة تدعى «عائشة هانم»، يبدأ يومه بالاستماع إليها قبل أن يدخل عليه جيش الجواسيس بتقاريرهم».

وهو يستمد بقائه في الحكم من اللابيد البريطاني، ومن حامييه الأول اللورد «توفرين».

وباشا طلب إليه التوصل البريطاني أن يرسل في استبداده «رياض» باشا لا كي يتولى وزارة الداخلية كما كان يظن ولكن ليتولى الوزارة كاملة.

ونشرت كل الصحف نص البرقية التي بحث بها الخديوي يستدعي «مصطفى» باشا رياض، ثم خبر رغبته «وابور البحر» صانداً إلى مصر.

وكان «رياض» و«توفيق» هما قرا لرهان اللذان تعتمد عليهما الدولتان، وكان

أحدهما خبيراً بالداخل وثا شهرة في ذلك والآخر خبيراً بالداخل محترماً على الحكم والسلطة بالطريقة العثمانية وكان الاثنان يتصانقان في إقناع الدولتين بضرورة التدخل.

كتب «إدوارد دابسي» أشهر دعاية الإمبريالية في القرن الماضي كتاباً بعنوان «الطريق إلى الهند» مجرور للدعوة إلى احتلال مصر تأسيساً لندرة الناج والإمبراطورية عامة ونوى فيه: «توفيق» باشا ومن بضرورة التدخل منذ عام ١٨٧٥ والذي بيع مصر لأسهمها في قناة السويس وهو الذي دفع إسماعيل لطلب خبير بريطاني لبحث مشاكل المالية المصرية وقد طلب إلى جوبلن أن أقدمه لبعض الأرباب السياسية والمالية لكي يقتضيه بضرورة التدخل بالتدخل وأن المصريين يفضلون أن يتجهسوا إلى حكم بريطانيا عن أية دولة أخرى».

وكانت تصفية الحركة الوطنية المستورية بقيادة شريف وتصفية الثورة الروحية الفكرية بقيادة جمال الدين مقدمة للهمة الأخيرة والحاسمة وهي تصفية لثورة الأند خطر أي الجيش، وكان ظهوره المفاجئ والمفزع، على الساحة السياسية «أسراً ما حدث في مصر في القرن التاسع عشر كما قال السير ريليز ويلسون وولفته كل البريطانيين ولم يكن يتقدم على ذلك سوى الرجل القوي الصارم الذي يهابه ويهربه للجميع والذي يعمل ثاراً قديماً ضد القوة التي أسقطته والذي أرغمته على الفرار والهرب!!

ورسل عطفكو «رياض» باشا، في ٤ سبتمبر ١٨٧٩.

وفي اليوم التالي -لم يستعثر الخديوي أي حرج، ولم يستغرب أحد أن يصدر عن هذا الخطاب تكليفه بالوزارة:

«عزيزي رياض باشا لم أقصد بتراشي مجلس للظن أن أعيد السلطة الشخصية وإنما راعيت مع ذلك ضرورة الحال وملت على الرعية في توثيق علاقتي بأعضاء الوزارة فلم يكن في خاطري حزم نهائي خصوصاً فيما يختار المهبط الذي لتفتحه يوم ولايتي وهو أن أحكم مع مجلس الوزراء

وذلك قرأني مع الثقة بتشكيل وزارة جديدة وأقبل بين يدك رئاسة مجلس الظن حافظاً لنفسى حق الحضور في اجتماعاته ورأسته كلما دعت الحاجة إلى ذلك».

وشكل «رياض» وزارة من رجال العهد القديم؟ معظمها من الباشوات الجراكمة المهادين عداه مبعوضاً للموطنين والتمسوريين وتميز من بينهم وزير الحربية «عثمان رفقي» والذي كان قائداً في حرب الحبشة وحرف بكراماته الشديدة للضباط القلاحين والذين ترقوا من تحت السلاح، ومن أنفوا بتدنية الهزيمة عليهم، وألح على محاكمتهم وفصلهم..

وقد أراد «رياض» باشا اقتداء بملاه الخديوي أن يستوعب موجة الكراهية والسطط التي أثارها عودته، وقرر الإقراج عن الشيع «محمد عهده» من منفاة في القرية وعودته لكي يسلم رئاسة تحرير جريدة «الوقائع المصرية» لسان حال الحكومة:

«وكانت أول السقطات الكبرى للإمام ولكنها لم تتخذ أحد.. وذلك لأن «رياض» كما وصفه كاتب في «الريفر»:

«كان فضلاً عن انحياز للأجانب على درجة كجبرة من الصلف ومن الكراهية والاحتقار المصريين ويعتد أن الكبراج أصغر أداة لحكم القلاحين واستطاع في أقصر وقت وفي أبق الظروف وأخطرها أن يحمي البلاد إلى أسوأ أترات الماضي، وجهد جيشاً من الجواسيس لتحقق زعماء المعارضة وتفتي عداك منهم إلى منافي للسودان وقال لونه:

«لم يعد هناك مناس من تبصر الأهمالي بما ينتظرون وأن يحملوا على كاهلهم مسئولية خلاصهم».

وشخص «التفكير والتدبير» عن تحويل اجتماع ٧ أبريل إلى حزب سياسي على نسق الأحزاب الأوروبية وقال أيضاً:

«أثارت أعمال الظنارة السطخ في نفوس المصريين جميعاً الفاضة والعاملة وسادت روح القنارة واللبث عن خلاص وأثقت حقائق وجعومات للمطالبية بالحرية وأجمع لكل على ضرورة الانحداد ومواجهة الحكم

الذى يسير بهم إلى الهاوية وتحدثت للمطالب الوطنية في:

(١) عزل حكومة «رياض»

(٢) إعادة الحياة الليبرالية والانتخاب مجلس شورى النواب

(٣) إعادة الجيش إلى الحد المقرر له في القوانين الأخيرة

ويمكننا تكوّن الحزب في اجتماع حلوان، وكان أول حزب سياسي عصري في تاريخ الشرق.

وبعد ست سنوات قام في الهند حزب «المؤتمر» وكان في بدايته موالياً للإنجليز وتكون على يد موظف بريطاني كبير ليكون أداة لمعرفة ما يدور بين الطبقات «الصاعدة» في المجتمع الهندي..

تكون بعده بقليل حزب «الكومنولث» الهندي، بقيادة «هن بات» هن، ليكون حزب الثورة الهندية «المسلحة» ضد الاستعمار الغربي والإقطاع المحلي، وكانت



الديمقراطية الحزبية في مصر

هذه التجارب الثلاثة هي التي بدأ منها تاريخ للشرق وكفاحه الوطني الحديث.

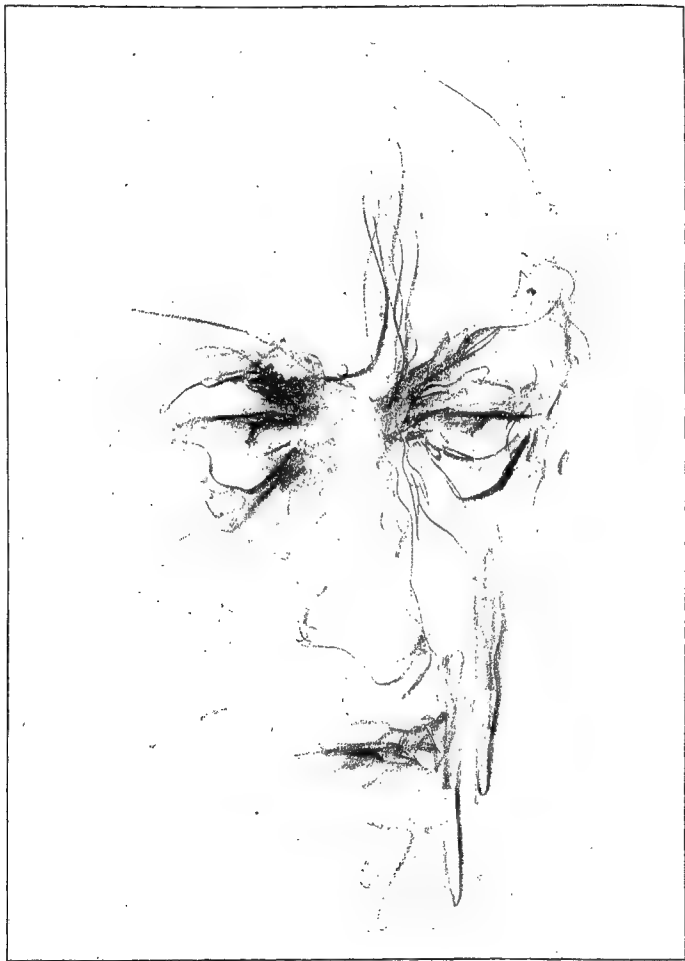
وكان للحزب الوطني المصري تصالفاً مع محمد الطيقات والفتحات من الباشاوات والأحرار مصريين وبهركسة وأنراكا والأعيان للحد والمقايخ وبين العلماء والدجار والمثقفين وبين مسلمين ومسيحيين أقباط

ووافدين واليهود وتلاميذ جمال الدين على أن أهم ما تميز به الحزب كان انتعاش الضباط «الفوريين».

وكان الضباط «الفلاحين» قد كونوا تنظيماً سرّياً في صفوف الجيش لدى بداية عهد إسماعيل حينما بدأ أنه يستبعدهم بفضل الأخرى من الأتراك والشراسة ورأس التنظيم القائم «على الروابي».

وبعد هزيمة الحبشة التي كانت أكبر كارثة عسكرية مصرية في القرن التاسع عشر ألقي الضباط المصريون للخدمة على القائد الشركسي «راغب باشا» وأركان حربه الأمريكيين وباندتهم القائد للخدمة وألتي المسؤولية عليهم وحكم أبرزهم القائم مقام «أحمد هراي» وقصّل من الجيش وانضم ضباط حملة الحبشة إلى التنظيم وانتهوا إلى ضرورة العمل الدوري الحاسم باشتغال الخديوي وطرد أسرة «محمد علي» وإعلان الجمهورية ولكن نصحه الأفغانى بالترتيب حينما جاء العرض من جماعة حلوان كان التنظيم جاهزاً.. ويرز «أحمد هراي» ليكون بالإجماع زعيم المعارضة بجناحيها المدني والعسكري. ■







من موقع الوطن العربي

مقدمة :

١ -

لا يمكن الإشارة إلى الموجة الثالثة باعتبارها وصفاً للمجتمع الذى نشأ فى كنف الثورة العلمية والتكنولوجية وأصبح يطلق عليه مجتمع المعلومات، بغیر الإشارة إلى مبتكر المصطلح وهو الباحث السويدي يوهان والمفكر الشهير ألفين توفلر.

وقد أطلق توفلر - الذى يعد من رواد الفكر المستقبلى - على العالم بكتابه الشهير «صدمة المستقبل» الذى صدر منذ أكثر من عشرين، واعتبر منذ صدوره مرجعاً رئيسياً ملوفاً بالأفكار الخصبة والتنبؤات المضبوطة حول مستقبل المجتمع الإنسانى، ولفت للنظر أن كتاب «صدمة المستقبل» لم يكن محصلة تأمل فكر بحث مؤلفه وإنما كان محصلة تأمل تاريخى دقيق فى تماكب الثورات التكنولوجية فى تاريخ البشرية، بالإضافة إلى معلومات ميدانية استقأها المؤلف - وهو أصلاً أستاذ فى علم الاجتماع - من مراكز التنمية والتطوير، بالإضافة إلى خبراته العلمية فى المصانع الأمريكية، ومقالاته مع رواد الصناعة والتكنولوجيا والبيئات الطبي. وهكذا استطاع توفلر بكتابه الأول - الذى تدرج إلى أكثر من خمسة وعشرين لغة - أن يحدث ثورة فكرية غير مسبوقة، ذلك أنه استطاع من خلال صروحه عن الوضع الراهن للمجتمع الصناعى فى الدول المتقدمة، والسيناريوهات المستقبلية التى صاغها عن المستقبل - أن يحول نظر صناع القرار والسياسيين والمفكرين

والباحثين، بل والرجال والنساء العاديين إلى المستقبل بحيث أصبح التفكير فى الحاضر وتطويرة، يؤسس فى المقام الأول على صورة المستقبل المرغوبة، ومما يدل على التأثير البالغ لكتاب توفلر أن عبارة «صدمة المستقبل» دخلت قاموس مختلف اللغات، وأصبح الساسة والمفكرين والمثقفين يستهزون بها.

ثم واصل توفلر مسجورته وأصدر منذ سنوات كتابه الشهير «الطاقة للثالثة» الذى فصل فيها الحديث عن مجتمع المعلومات، الذى يأتي بعد الموجة الأولى ويخضع بها للثورة الزراعية، والموجة الثانية ويقصد بها الثورة الصناعية.

ثم استكمل توفلر ثلاثيته بإصدار كتابه الذى أحدث اهتماماً بالغاً فى كل أنحاء العالم وهو كتاب «تصور السلطة» عام ١٩٩٠ وضوانه الفرعى الذى يدل على مضمونه «المعرفة والثروة والنفذ على مشارف القرن الحادى والعشرين» ويقع فى أكثر من خمسمائة صفحة.

والحقيقة أن توفلر مهد بكتابهاته المتعددة لعدد من الدراسات والبحوث التى أجراها العلماء الاجتماعيين عن مجتمع المعلومات وسماته، والآثار التى سيجتلبها فى بقية المجتمعات المعاصرة، المتقدمة منها والتامية على السواء.

٢ - ولا نبالغ أدنى مبالغة إذا قلنا إن الإنسانية لتنتقل الآن، عبر عملية معقدة ومرعبة، صوب مبالغة مجتمع عالمى

جديد، تمت تأثیر الثورة الكونية، وهذه الثورة الكونية تلتى - فى التحاليل التاريخى للثورات المتعددة التى شهدتها الإنسانية - عقب الثورة الصناعية. وكانت البعثات الأولى تتمثل فى بزوغ ما أطلق عليه «الثورة العلمية والتكنولوجية»، والتي جعلت اللط لأول مرة فى تاريخ البشرية - قوة أساسية من قوى الإنتاج، تضاف إلى الأرض ورأس المال والعمل، وبالتدريج جعلت مصالح المجتمعات الصناعية المتقدمة تتغير، ليس فى بنيتها التحتية فقط، ولكن أيضاً فى أسلوب الحياة، وأنماط التفكير، وثقافة القيم السائدة، وأما لى لصناعة السياسية، وهذه الستغيرات ذاع مصطلح جديد، أطلقه بعض علماء الاجتماع الغربيين، من أبرزهم «دانيل بل» لوصف المجتمع الجديد، وهو المجتمع ما بعد الصناعى، غير أنه مع مرور الزمن تبين تصور هذا المصطلح عن التعبير عن جوهر التغير الكيفى الذى حدث، ومن هذا منك العلماء الاجتماعيين مصطلحاً آخر رأوا أنه أرقى بالفرض، وأكثر نقه فى التعبير، وهو مصطلح «مجتمع المعلومات»، وذلك على أساس أن أبرز منفع من حلاص للمجتمع الجديد أنه يقوم أساساً على إنتاج المعلومات وتداولها من خلال آلية غير مسبوبة هى الحاسب الآلى، الذى أدت أجهالته المتعاقبة إلى إحداث ثورة فكرية كبرى، فى مجال إنتاج وتوزيع واستهلاك المعارف الإنسانية، فبدأنا أضلنا إلى ذلك التسرعة الكبرى فى تكنولوجيا الاتصال، وخاصة فى مجال الأقمار الصناعية واستخداماتها الراضعة، خصوصاً فى مجال الليث التلوزيونى الكرنلى،

البيد يسيلين

«الموجة الثالثة»



الذى يحكم آليته وتجارز الحدود الجغرافية، وينفذ إلى مختلف الأقطار، التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة، وذلك من شأنه أن يؤثر - خلال الرسائل الإعلامية للمحددة - على القسم والاتجاهات والمعادن، لأتركنا أننا بصدد تشكل عالم جديد غير متوق، تصبح فيه المباراة للشهيرة التي مفادها أن للعالم أصبح قرية صغيرة، تقصر كثيراً عن وصف أثر التغيرات التي يتمنى مجراها كل يوم.

في ظل هذه التطورات الكبرى في مجال المعرفة والاتصال، ولتقارنا ذلك مع مجتمع الصناعة إلى مجتمع المعلومات، أخذ يشكل ببطء - وإن كان ببطءات - ما يمكن أن نطلق عليه «الوعي الكوني»، والذي يستجيز في آثاره، كل أنواع الوعي السابقة عليه كالوعي الوطني، بكل تقريعاته من وعي اجتماعي ووعي طبقي، والوعي القومي، سيبرز الوعي الكوني متجاوزاً كل أنماط الوعي السابقة، لكي يمرر عن بزوغ قيم إنسانية عامة، تشدد في الوقت الراهن المعركة حول صياغتها، وإنجاساتها، ولابد في مستقبل منظور، أن يحدد الإجماع العالمي عليها.

وفي ضوء ذلك كله، نستطيع أن نفهم سر المعركة التي تدور في الوقت الراهن حول «النظام العالمي الجديد»، الذي تريد الولايات المتحدة الأمريكية - بعد انهيار النظام العالمي الثنائي السوفيتي - أن تهيمن عليه مستندة إلى قوتها العسكرية والتكنولوجية، بالرغم من التآكل التدريجي لقوتها الاقتصادية العالمية، كما تدب بذلك بول كينغ في كتابه الشهير «صعود وسقوط القوى العظمى»، والذي أثار جدلاً أمريكياً حاداً، بين أنصاره وخسوميه.

وهكذا يمكن القول إننا إزاء ورصد التغيرات العميقة التي أضحنا إليها، لابد أن ننفق قليلاً أمام ظاهرة بزوغ ما يمكن أن نطلق عليه: «مجتمع المعلومات الكوني».

مجتمع المعلومات الكوني

مجتمع المعلومات يأتي بعد مراحل من فيها التاريخ الإنساني، وتبوءت كل مرحلة بخروج من أنواع التكنولوجيا ينشئ معها. شهدت الإنسانية من قبل تكنولوجيا الصيد، ثم تكنولوجيا الزراعة، وبعدها تكنولوجيا الصناعة، ثم وصفاً أخيراً إلى تكنولوجيا المعلومات.

٣ - سيتحول النظام السياسي تحولاً من شأنه أن تصوده الديمقراطية التشاركية، وتعني السياسات التي تنهض على أساس الإدارة للكتابة التي يقوم بها المواطنون، والمبدئية على الانساق، وضبط الدوازع الإنسانية، والتأليف الخلاق بين العناصر المختلفة.

٤ - سيتشكل البناء الاجتماعي من مجتمعات محلية متعددة المراكز ومتكاملة بطريقة طوعية.

٥ - ستتغير القيم الإنسانية وتتحول من التركيز على الاستهلاك المادي، إلى إشباع الإنجاز المتعلق بتحقيق الأهداف.

٦ - أعلى درجة متقدمة من مجتمعات المعلومات، ستتخذ في مرحلة تتسم بإبداع المعرفة من خلال مشاركة جماهيرية فعالة، والهدف النهائي منها هو التشكيل الكامل لمجتمع المعلومات الكوني.

وقد يبدون أن هذه الصورة التي رسمناها ليست سوى ضرب من الأحلام، غير أن مجتمع المعلومات الكوني، ليس من الواقع حلم، بقدر ما هو مفهوم واقعي، سيكون هو المرحلة الأخيرة من مراحل تطور مجتمع المعلومات، وهناك ثلاثة أدلة تؤكد هذا القول:

أولها: أن الكونية GLOBALISM ستصبح هي روح الزمن في مجتمع المعلومات القادم، ويرجع ذلك إلى الأزمات الكونية المتعلقة بالنقص في الموارد الطبيعية وتدمير البيئة الطبيعية، والانفجار السكاني، والنفوذ العميقة الاقتصادية والثقافية بين الشمال والجنوب.

ثانيها: أن تنمية شبكات المعلومات الكونية، باستخدام الحواسيب الآلية المرتبطة ببعضها عالمياً، وكذلك الأقمار الصناعية، ستؤدي إلى تحسين وسائل تبادل المعلومات، وتعمق الفهم، وذلك من شأنه أن يتجاوز المصالح القومية الثقافية والمصالح الأخرى العنصرية.

وثالثها: أن إنتاج السلع المعلوماتية سيتجاوز إنتاج السلع المادية، بالظفر إلى قيمتها الاقتصادية الإجمالية، وسيتحول النظام الاقتصادي من نظام تنافسي يقوم على السعي إلى الربح، إلى نظام تألوفي ذي طابع اجتماعي يسم في الجميع.

الموجة الثالثة

وبعكس القول إن سمات مجتمع المعلومات تستمد أساساً من تكنولوجيا المعلومات ذاتها، والتي يمكن إجمالها في ثلاث سمات:

أولاً: أن المعلومات غير قابلة للاستهلاك أو التحويل أو التفتت، لأنها تركمية بحسب التعريف، وأكثر الوسائل فعالية لتجميعها وتوزيعها، تقوم على أساس المشاركة في عملية التجميع، والاستخدام العام والمشاركة لها بواسطة المواطنين.

وثانيها: أن قيمة المعلومات هي استبعاد عدم التأكد، وتتمتع قدرة الإنسانية على اختيار أكثر القرارات فعالية.

وثالثها: أن سر الواقع الاجتماعي العميق لتكنولوجيا المعلومات، أنها تقوم على أساس التركيز على العمل الذهني (أو ما يطلق عليه أمانة الذكاء)، وتعميق للعمل الذهني (من خلال إبداع المعرفة، وحل المشكلات، وتنمية الفرص للمحددة أمام الإنسان)، والتجديد في صياغة للفكر، وتغني بتطوير للنسق الاجتماعي.

ويخلص بعض الباحثين إطار مجتمع المعلومات في الملامح التالية

١ - المنفعة المعلوماتية (من خلال إنشاء بنية تحتية معلوماتية تقوم على أساس الحواسيب الآلية العامة للخدمة لكل الناس) في صورة شبكات المعلومات المختلفة، وتكون المعلومات، والتي ستصبح هي بذاتها رمز المجتمع.

٢ - الصناعة القائدة ستكون هي صناعة المعلومات التي ستهيمن على البناء الصناعي.

غير أنه لا ينبغي أن يقرر أن الأثمان، أن تشكل مجتمع المعلومات الكوني عملية هينة ذلك أنه يتفق دونها تحديات عظمى، ينبغي مواجهتها، وأول هذه التحديات المعركة الدائرة الآن حول «ديمقراطية المعلومات»، والتي هي الشرط الموضوعي الذي لابد من توفره، وذلك لنفاذ الشمولية والسلطوية.

وديمقراطية المعلومات تنهض على أساس أربعة مقومات.. أولها: حماية خصوصية الأفراد، وتعنى الحق الإنساني للفرد لكي يوصون حياته الخاصة ويحجبها عن الآخرين. والمقوم الثاني: هو الحق في المعرفة، وتعنى حق المواطنين في معرفة كل متروك المعلومات الحكومية السرية، التي قد تؤثر على مصالح الناس تأثيراً جسيماً. وثالثي بعد ذلك على حق استخدام المعلومات، وتعنى بذلك حق كل مواطن في أن يستخدم شبكات المعلومات المتاحة وبنوك البيانات، بيسر وخيس، وفي كل مكان، وفي أي وقت. وأخيراً نصل إلى ذروة مستويات ديمقراطية الإعلام، وتعنى حق المواطن في الاشتراك المباشر في إدارة البنية التحتية للإعلام الكوني، ومن أبرزها عملية صنع القرار على كل المستويات المحلية والحكومية والكونية.

وثاني التحديات التي تواجه تشكيل مجتمع المعلومات الكوني، هو تنمية الذكاء الكوني، وهو يعنى القدرة التكيفية للمواطنين في مواجهة الظروف الكونية المتغيرة بسرعة، والذكاء يمكن تمريره - بشكل عام - بأنه القدرة على الاختيار العقلاني للفعل الإنساني لحل المشكلات. ويبدأ الذكاء بالمستوى الشخصي لدى الأفراد، ثم يتطور ويتعمق إلى مستوى الذكاء الجمعي. وبذلك الجماعة يفترض أن الذكاء الشخصي للأفراد يتألف وينسق بينه لتحقيق الأهداف العامة لتغيير البنية الاجتماعية، وهو ما يطلق عليه الذكاء الاجتماعي؛ وهو بذاته الذي يمكن أن يتطور ليصبح ذكاء كونياً، والذي سيشكل من خلال الفهم الكوني المتبادل، الموجه لحل المشكلات الكونية، كما ظهر أخيراً في الجهود العالمية لمواجهة أزمة البيئة الإنسانية، التي تشارك فيها مختلف الدول في الوقت الراهن، ويصلح مشروع البيئة مثلاً نموذجاً لإبراز



محمد علي

تطوير الرعى الكوني، بعدما ظهرت للتناجج السلبية لمجتمع الصناعة وما أفرزه من ضروب متنوعة من تلوث للماء والهواء والتسرية. من المؤكد أننا نشهد في وقت قريب تشريعات قارية ملزمة، وتشريعات دولية، سيكون من شأنها إدخال تعديلات جذرية على أدوات الإنتاج السائدة.. ومن هنا نرى لنا القول: إنه وعلى عكس ما يبدو حديثاً نظرياً فإننا نشهد في الوقت الراهن بدايات تشكل الرعى الكوني الذي لم يبرز فقط موضوع البيئة، وإنما - وربما أهم - ذلك - ظهر في موضوع القضاء على الأسلحة الذرية والكيميائية وتدميرها، خلافاً من سيناريو فناء البشرية، الذي كان سائداً في عصر توازن الرعب النووي؛ هذا الرعى الكوني الذي يتعمق كل يوم، لئول في الواقع سوى التعبير الأمثل عن نشوء مجتمع للمعلومات الكوني.

٣ - خطة الدراسة ومنهجها

بعد أن نعرف بالوجهة للثالثة ومسانها الأساسية من واقع كتابات ألفين تولفر نفسه، وباستخدام عباراته كلما كان ذلك ممكناً، نكون قد صفا النموذج الأساسي الذي سيمسك على أساسه موقع الوطن العربي منه.

غير أن تحديد هذا الموقع، يعتمد في رأينا على المنخل التي تتيج لوطن العربي أن يثق طريقة الموجة للثالثة، وهذه المنخل هي بكل بساطة للبحث العلمي والتكنولوجيا.

وهكذا بدراسنا للموضع الراهن للعلم والتكنولوجيا في الوطن العربي ومحاولة للتنبؤ

بالمستقبل، يمكن لنا أن نقدر إمكانيات الوطن العربي في التفاعل مع الموجة الثالثة

المبحث الأول

الموجة الثالثة (١)

تواجه البشرية قفزة هائلة إلى الأمام، تواجه أعمق فوران إجماعي، وأشمل عملية إعادة بناء في التاريخ، ونحن اليوم مندمجون في بناء حضارة جديدة متميزة بدءاً من البداية، وإن كنا غير واعين شاملاً بهذه الحقيقة، وهذا مانعوه به: الموجة الثالثة.

اجتاز الجلس البشري، حتى اليوم، موجتي تغير عظميين طمست كل راحة منهما، إلى حد كبير، ماسبقها من حضارات وثقافات ليجىء بأساليب حيوانية لم تخطر ببال السابقين. موجة التغير الأولى - نعني بها للدورة الزراعية - كان يلزمها آلاف السنين لتكتمل. والموجة الثانية - صعود الحضارة الصناعية - لزمها لثلاثة عام فصحب، أما اليوم - حيث التغير أعظم تسارعاً - فإنه من الأرجح أن تتدفق الموجة الثالثة عبر التاريخ لتكتمل في بضع عشرات من السنين، وكل من سيقدر له أن يعيش على ظهر هذا الكوكب في هذه اللحظة المتفجرة سيحس بالصدمة التامة للموجة الثالثة في حيلة هذا الجيل.

تجىء لنا الموجة الثالثة بأسلوب حياة جديد شاملاً، يتأسس على: مصادر طاقة متنوعة ومتجددة، وأساليب إنتاج تجعل خطوط الإنتاج في المصانع أشياء عتيقة انتهى زمانها، وأسر وعائلات جديدة شهر نورية، وموسسة من نوع جديد يمكن أن نسميها «الكوخ الإلكتروني»، وعلى مدارين وشركات وثقافات مختلفة مستقبلة تختلف عن السابقين حالاً اختلافاً جذرياً.. يرطخ لنا الحضارة البارزة قواعد جديدة للصرح، وتصلنا إلى ما بعد التسيط والزمان والتمركز، بعيداً عن تركيز الطاقة والمال والسلطة.

هذه الحضارة الجديدة لها رؤيتها المميزة للعالم وطريقها الخاصة للتعامل مع الزمن والمكان والميلق والسببية، وكذلك لها مبادئها لسياسات المستقبل.

اليوم يستحوذ على الخيال الشعبي - فيما يتعلق بتصور المستقبل - صورتان متناقضتان بوضوح



الموجة الثالثة

يفترض غالبية الناس أن الحياة كما يعرفونها ستظل كما هي إلى مالا نهاية، إلى درجة أنهم لا يشغلون أنفسهم أبداً بالتفكير في المستقبل، وهم يجهلون مصروية في تصور أسلوب حياة يختلف اختلافاً عما ألفوا، ناهيك عن تصور مجيء حضارة جديدة تماماً، طيبسحي أنهم يلاحظون حدوث تغيرات، ولكنهم يفترضون أن هذه التغيرات اليومية ستمر مروراً بحد، وأنه لا يوجد شيء يمكن أن يزعزع أسس وأطر البناء الاقتصادي والسياسي.. لهم بدويعرون - والثقتين - أن المستقبل لن يكون إلا استمراراً للماض.

ولكن الأحداث القسرية هزت هذه الصورة الوائقة هذا عفيفاً، فقد بدأت رؤى أكثر كآبة تتكسب شعبية متنامية: أعتقد متزايدة من البشر تخشى كل يوم بهجمات متواصلة من الأخبار السيئة، وأفلام الكوارث، وسيناريوهات كابوسية ترسمها مؤسسات فكر مرموقة تصل بوضوح إلى نتيجة مفادها أن مجتمع اليوم يستحيل التفكير في مستقبله، لسبب بسيط هو: أنه لا مستقبل له، فيالأسفة لهؤلاء! - الفارسة لا تبعد عنا إلا دقائق معدودات، وكوكب الأرض يركض نحو دماره النهائي.

أما وجهة نظري ففقوم على أساس ما نسميه «البشائر الثورية»، وهي تفترض أنه على الرغم من أن العقد القادمة مباشرة قد تكون مليئة بالهياج والاضطرابات، بل بمظاهر العنف المستشري، إلا أننا لن نقضي تماماً على أنفسنا، وكذلك نفترض أن التغيرات الصاعدة التي تكادها ليست فرضية أو عشوائية، وإنما هي في الحقيقة أجزاء يتشكل منها نمط يمكن التحقق منه بوضوح وتفترض، أكثر من ذلك أن هذه التغيرات تتراكم وتضيف باستمرار إلى التحول الهائل الذي يحدث في الأساليب التي نعيش ونعمل ونلعب، ونفكر بها وأن مستقبلنا عقلياً ومرغوباً فيه أمر ممكن. وفي كلمة: إن ما يحدث الآن ليس إلا فترة كوكبية، ومغفرة نوعية هائلة إلى الأمام.

التطور الاجتماعي للبشر، وأن الثورة الصناعية هي ثاني التغيرات الحاسمة الكبرى، ويرى أن كلا من هذين التحوين لم يكن حدثاً منفصلاً وقع في لحظة زمنية، وإنما كان موجة تغير تتدفق بسرعة معينة.

واليوم خدمت الموجة الأولى فعلاً، ولم يعد على ظهر الكوكب إلا عدد محدود من الجماعات السكانية يعيشون في فترة ما قبل الزراعة: في أمريكا الجنوبية، وباريو غينيا Papua New Guinea على سبيل المثال، حيث يوجد بشر لم تسلمهم الزراعة بعد، لقد خدمت - أساساً - قوة هذه الموجة الكبرى الأولى.

وفي الأثناء، كانت الموجة الثانية قد أحدثت ثورة في حياة أوروبا وأمريكا الشمالية وبعض أجزاء أخرى من الكوكب في عدد قليل من القرون، وهي لاتزال في انتشار طاماً توجد بلاد كثيرة - لاتزال بلاداً زراعية أساساً - تتدافع وتتزاحم لتبني مصانع صلب، وسيارات، ونسيج، ومواد غذائية، وسكك حديدية، فالقوة الدافعة للتصنيع لاتزال موجودة، ولاتزال الموجة الثانية لم تستنفد بعد.

ولكن، حتى هذه الظاهرة لاتزال مستمرة، فإن ظاهرة أخرى - أكثر أهمية قد بدأت: ذلك أنه، بعد الثورة التي صمد إليها مد التصنيع في العقود التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، فإن موجة ثالثة - لم نعط بالفهم الكافي - بدأت تطفو عبر الأرض محدثة تحولات في كل ماتمس.

هكذا: نشعر بلاد كثيرة بصدمة مرجحية تغير مختلفتين، بل أحياناً ثلاث موجات، في الوقت نفسه، كل واحدة ذات سرعة تختلف عن الآخرين، وخلف كل واحدة قوة دافعة مختلفة.

سليمون - للمضي في تحليلنا - أن عصر الموجة الأولى بدأ في زمن حول ٨٠٠٠ قبل الميلاد، وأنها سادت العالم دون منازع إلى وقت ما بين ١٦٥٠، ١٧٥٠ بعد الميلاد، ومنذ ذلك الحين فقدت الموجة الأولى قوتها الدافعة، بينما بدأت الثانية متجمعة طاقاتها، ثم سادت الحضارة الصناعية - التي في نتاج هذه الموجة الثانية - الكوكب بديرها إلى أن وصلت هي الأخرى إلى الذروة، حدثت نقطة

بعبارة أخرى: إن وجهة نظري تتكبع من الافتراض أننا لنجل الأخرى في حضارة قديمة والجيل الأول في حضارة جديدة، وأن كوكبنا مما نلبيه شخصياً من ارتباك وأسى وفقدان اتجاه يمكن أن يكون مصدره المباشرو هو الصراع في داخلنا وفي داخل مؤسساتنا السياسية. الصراع بين حضارة الموجة الثانية المتحصنة وحضارة الموجة الثالثة البازغة، القادمة بهديرها لتأخذ مكان سابقتها.

إننا وصلنا إلى هذا الفهم، فإن كثير من الأحداث التي تبدو بلا معنى تصبح - فجأة - مفهومة، وتبدأ في الظهور والتميز أنماط ونماذج تقريبية للتغيير، ويصبح العمل من أجل استمرار الحياة ممكناً، ونعود إليه معانيه باختصار، نمر البشائر الثورية إرادتنا ومكاننا الذهنية.

حد الموجة

ون أقرى طرق فهم الظاهرة هو ما يمكن أن نسميه تحليل «مصدر الموجة» الاجتماعي.. يعتبر هذا التحليل الفاربع موجات تغير مختلفة متتابعة، وي طرح السؤال: إلى أين يصلنا حد الموجة الذي في المصدرة؟ ويدعونا إلى تركيز اهتمامنا، لا على استمرارية التاريخ - على الرغم من أهميتها - وإنما يكون التركيز الأكبر على المستحدثات ونقاط الانقطاع ومراضع عدم التماسك، ويحاول أن يتبين ويحدد أنماط التغيير في بزوغها ونشولها، لكي نتكمن من التأثير فيها.

يبدأ التحليل بفكرة شديدة البساطة هي: أن ظهور الزراعة كان أول نقطة تحول في

التحول التاريخي الأخيرة هذه أثناء العقد الذي بدأ حوالي عام ١٩٥٥. وهو للعقد الذي شهد، لأول مرة، زيادة عدد العاملين ذوي الباقات البيضاء، أولئك الذين يعملون في قطاع الخدمات، على عدد العمال ذوي الباقات الزرقاء، وهذا هو العقد نفسه الذي شهد انتشار استخدام الكمبيوتر، والطيران التجاري، الخفاف، ومضروب منع الحمل، وغيرها من المستحدثات بمعدلات الأثر.. وهذا، بالتحديد هو العقد الذي بدأت فيه الموجة الثالثة لتجميع قوتها في الولايات المتحدة. وبمقد ذلك الحين بدأت تصل في أوجها مقارنة إلى غالبية البلاد الصناعية الأخرى. واليوم يصوب النواركل بلاد التكنولوجيا بسبب التصادم بين الموجة الثالثة من جانب، واقتصاديات ومؤسسات الموجة الثانية، التي أصبحت جامدة وانتهى زمانها من جانب آخر.

إن هذا الفهم هو مفتاح السر الذي يعطى معنى لكثير من الصراعات الاجتماعية والسياسية من حولنا.

موجات المستقبل

حين تكون موجة تهيؤ واحدة هي السائدة في مجتمع ما، فإنه من السهل نسبياً تبين نموذج التطور المستقبلي، ويقوم الكتاب والفنانين والمفكرين وغيرهم باكتشاف «موجة المستقبل».

هكذا. في أوروبا القرن التاسع عشر. كان لدى المفكرين، وقادة الأعمال، والسياسيين، وللناس العاديين، رؤية للمستقبل واضحة صحيحة إلى حد كبير: كان لديهم إحساس بأن التاريخ يتحرك في اتجاه التصير النهائي للتصنيع على زراعته ما قبل شيككة، وشككتهم من التنبؤ. بدرجة عالية من الثقة بأن الموجة الثانية تأتي: بتكنولوجيا أخرى، ومدن أكبر، ووسائل لنقل أسرع، وتطمح عام جمعي، وما أشبه.

وكان تلك الرؤية الواضحة آثار سياسية مباشرة: شككت الأحزاب والحركات السياسية من حساب اتجاهات المستقبل، ونظمت المصالح الزراعية للتنمية (زراعة ما قبل المصانع) حروباً مؤثرة منذ زحف وتدوات التصنيع: ضد مشروعات «الأعمال الكبرى»، وضد «الزعامات النقابية»، وضد «المدن

للشريحة، وتصارع العمال والإدارة على الإيماء بزماء المجتمع الصناعي المساعد، وصاغت الأقليات العرقية والمكانية حقوقها بحسابات قياسها بأدوار أفضل في السلم الصناعي، وطايت. وفقاً لذلك. بحقوقها في فرص العمل، ومراكز في قيادة النقابات وإدارة الشركات، وأجور أفضل، وإسكان في المدن، وبالضخيم العام الجمعي.

وكان لهذه الرؤية الصناعية للمستقبل آثارها النفسية أيضاً، فصوره المستقبل الصناعي الذي يشترك الجميع في رؤيتها ساعدت على تمديد الاختبارات، وإعلاء الأفراد. ليس فقط إدراكاً لهويتهم وديهم، وإنما أيضاً لما يمكن أن يرقوا إليه، وبطقت درجة من الاستقرار، وإحساساً بالذات، حتى في غمرة التغير الاجتماعي الحائل.

ولكن صحيح: بمعنى أنه حين تتدفق موجة تغيير هائلتان أو أكثر وتدهم مجتمعا وفي الوقت نفسه دين أن يكون واضحا لأهلهما الغلبة، فإن صورة المستقبل تكون معزقة، ويصبح من الصعب جدا إدراكه معنى التغيرات والصراعات الناشئة، ويقط صدام متدور للموجات محيطاً صاخباً مليئاً بالتوترات المتلاطمة، والدواوات والاضطرابات الهائلة التي تخفي في الأعماق حركات المد للتاريخي الأكثر أعمية.

في الولايات المتحدة. كما في بلاد كثيرة أخرى. يولد التصادم بين الموجتين الثانية والثالثة أفعالا من التوتر الاجتماعي، والصراعات الخطرة، ويصدر موجات سياسية جديدة وغريبة تتحدى على خطوط التقسيم للألفة بين الطبقات والأجناس والأحزاب، أو بين للرجال والنساء، وهذا التصادم بين الموجتين يجعل قاصوس للمستقبل السياسية التقليدية زماماً، إذ يصبح من الصعب جداً التمييز بين التفتيميين والرجعيين، أو بين الأصقاء والأعداء.. وتدهار كل الاستقطابات والتحالفات القديمة.

وتحل شخصية الفرد ليس إلا انعكاس لعدم تماثل الحياة لسياسية.. تروج بضاعة المعالجين للتفتيميين والاشياخ للرجعيين في كل مكان، ويودخ الناس حبالهم بين التفتيميين عليهم، ويلاقون هذا وهلك إلى الطوائف والفرق، والاحل، أو يزنون في عزلة مرضية، متقنين أنفسهم بأن الحقيقة عيث

جذري، أو بلامعنى.. صحيح أن الحياة يمكن أن تكون عبثية بمعنى كونها مهول، ولكن حتى هذه الفرعية لا تثبت أن الأحداث اليومية التي نعيشها ليس لها نظامها، ولعل أنه يوجد نظام مضرب، وإن كان غفيا، يمكن لمس معالمه بمجرد أن نعرف كيف نميز بين تغيرات الموجة الثالثة، وتلك المرتبطة بالموجة الثانية الألفة.

للتغيرات المتصارعة المتلاطمة التي تولدها موجات التغير هذه لتعكس في عملاء، وحياتنا الأسرية، وسلوكياتنا الجنسية، وأخلاقنا الشخصية، وتظهر تبايناتها في أساليب الحياة ومواقفنا عند التصويت في الانتخابات، ذلك أننا في حياتنا الشخصية، كما في أفعالنا الاجتماعية، سواء كنا.. في الدول الثنية. على وعى أو على غير وعى، مازال غالبيتنا من بشر الموجة الثانية ملتزمين بالزود من نظام محض، في مزاجه بشر الموجة الثالثة الذين يبلون مستقبلا مختلفاً مختلفاً جذرياً، أو مزيجاً مختلفاً من الاثنين.

والحققة أن الصراع بين التجمعات البشرية التي تنتمي إلى الموجة الثانية، وتلك التي تنتمي للموجة الثالثة، هو موضوع التوتر المركزي الذي يمزق مجتمعا في هذه الأيام. والسؤال السياسي الأكثر جوهرية، كما نرى، ليس هو من يسيطر في الأيام الأخيرة على المجتمع الصناعي، إنما هو: من الذي يشكل ويصوغ الحضارة الجديدة الصاعدة بسرعة لتحل محله؟

يقف المدافعون عن الماضي الصناعي في جانب، وفي الجانب الآخر الملايين المتزودة عدداً، ممن يتدبرون أنه أصبح من المستحيل الوصول إلى حلول لمشكلات العالم المتطورة العاجلة في إطار النظام الصناعي.. هذا الصراع هو الكفاح الأكبر في الغد القريب.

هذه المواجهة بين المصالح الراسخة للموجة الثانية من جانب، وبشر الموجة الثالثة من جانب آخر، تسمى بالفعل كالتقارب الكهربائي في الحياة لسياسية في جميع الدول، وحتى في الدول غير الصناعية، أود رسم خطوط القتال القديمة بوصول الموجة الثالثة، الحرب للتقدمية التي تخربتها المصالح للزراعية، وهي غالبا إقطاعية، ضد النخب الساعية للتصنيع. وأعمالية كانت أو

بالنسبة للاقتصادى، ويتركز على شكل النظام الاقتصادى والموارد الطبيعية، والميزانيات المتساحة لتبحث العلمى، وتقرب الدولة والقطاع الخاص للبحث العلمى، أما اللامق التفاضلى فيتركز - بين ما يتركز عليه - على التميز الاجتماعى السائدة فى المجتمع، ويضع العلم فى سلم التميز، ومدى سولة التفكير العلمى فى المجتمع، وضرورية الإبداع والتجديد، أو أنماط التفكير للمحافظة أو للزعجة، والتي قد تعوق البحث العلمى، وتؤثر سلباً على الحرية الأكاديمية وحرية التفكير... ويدخل فى بحث هذا العلم أيضاً التنظيم الاجتماعى للمجتمع الأكاديمى، والتدرج العلمى بين أعضائه، وتوعية الناس العلمية السائدة والصراعات بينها، وضرورية التواصل العلمى مع بقية ومؤسسات العلم العالمية.

مدخل السياسة العلمية

وإذا كان مختلج سوسولوجيا العلم هو الذى يساعدنا فى الإجابة عن أسئلة مهمة من أبرزها ضعف الإنتاج العلمى للباحثين العرب كما وكيفا، ولقطاع الصلة بين اتخاذ القرار والبحث العلمى، والإعتماد أساساً على نقل التكنولوجيا من الدول المتقدمة، وهجرة العقول العلمية، فإن هناك مختلجاً أساسياً آخر هو مختلج السياسة العلمية، التى أصبحت الآن مجالاً علمياً مختصاً له خبراؤه ومختصوه. وهى تتشعب أساساً باستراتيجية وتكتيك البحث العلمى فى بلد معين، بمعنى أنها هى التى تعدد أهداف البحث العلمى، ووسائل تحقيق هذه الأهداف، وأهم من ذلك كله تحديد أولويات البحث العلمى، ورعاية التوازن المتطلب بين البحوث الأساسية والبحث التطبيقي، وهى التى تضع خطة إنشاء المراكز العلمية، وتحدد نوعية تأهيل الباحثين وتدريبهم، وتحدد السلة بينهم وبين مساهم القرار السياسى من ناحية، ولتفاعلات الصناعية والإنتاجية من ناحية أخرى.

ومن هذا فحين الحديث عن الوضع الراهن للبحث العلمى فى المجتمع العربى، فلا بد أولاً من أن نسأل أنفسنا: هل هناك سياسة علمية فى كل بلد عربى من البلاد العربية؟ وهل هناك سياسة علمية عربية قومية؟ إن الإجابة عن هذين السؤالين يمكن أن تساعدنا فى



الموجة الثالثة

لجتماعياً وتفاعل مع بقية الأنساق السياسية والثقافية والاقتصادية، وذلك لأنه من المنطق عليه بين الباحثين فى هذا العلم الاجتماعى، أن النظام السياسى السائد فى مجتمع ما وعلى حقيقة تاريخية محددة، يؤثر تأثيراً واضحاً على العلم ونموه وتطبيقاته، ويمكن ذلك بالتالى على أنشطة البحث العلمى للمخففة، وعلى أعضائه للمجتمع العلمى، وعلى مؤسسات البحث العلمى.

وإذا اقتربنا لنعلم صوب الوطن العربى فيما يتعلق بتأثير النظام السياسى على البحث العلمى، فيمكن أن نضرب مثالين بارزين: مصر والعراق. فيما يتعلق بمصر، أدى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، إلى نهضة علمية بلزجة ترجعت نفسها فى تطوير المركز القومى للبحوث، وإنشاء عدد من المراكز الأساسية من أهمها المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، ومعهد التخطيط القومى، كما أنشئت أكاديمية البحث العلمى، ووضعت سياسة علمية فى الستينيات، كانت رائدة فى العالم الثالث فى ذلك الوقت. أما العراق فمن المعروف أن قيادته السياسية شجعت البحث العلمى، ونجحت فى تسويق إنجازات تكنولوجيا فى المجال المسمى على وجه الخصوص، وضعا فى الاعتراف مشروع هذه القيادة فى تحويل العراق إلى دولة إقليمية علمية فى الشرق الأوسط، وإن كانت قد بددت هذه الإنجازات بحربها ضد إيران وغزوها غير المشروع للكويت.

غير أن سوسولوجيا العلم لا يركز فقط على النسق السياسى، ولكنه يهتم أيضاً

اشتراكية - هذه الحرب كتعب أبعاداً جديدة على منوال الأول القادم للحضارة الصناعية. الآن، وقد بدأت حضارة الموجة الثالثة فى الظهور، يطرح السؤال: هل يأتى التصنيع السريع بالتحول من الاستعمار الجديد والفقر، أم أنه - فى الحقيقة - سيكون للثمنان لاستمرار الموجة؟

على هذه الخلفية ثلث الشائكة للمريضة، فقدمه نستطيع لبدء فى إدراكه معاني الطويلين الكبيرة، والخيارات الأولويات، ورسم استراتيجيات معقولة من أجل أن نمسك بزمام للتطور فى حيوئنا. وإذا تحقق من أن ثمة صراعاً مزمعاً يحدث فى أيامنا هذه بين أولئك الذين يحاولون الإبقاء على الحضارة الصناعية، وهؤلاء الذين يحاولون إحلال حضارة جديدة مكانها، فإننا نكون قد امتكنا أداة جديدة لتغيير العالم.

ومن أجل إعادة استخدام هذه الأداة، يجب أن تكون قادرين على التمييز بوضوح بين الخصائص التى يمكن أن تدهم عصر الحضارة الصناعية للتقدم، وتلك التى تسهل مجرى الحضارة الجديدة. علينا، باختصار، أن نفهم التقدم والجديدة الموجة الثالثة للنظام السياسى الذى شهد سولة كثرين منا، وحضارة الموجة الثالثة التى ستقوم فيها، ونحن وإبنائنا.

البحث الثانى

البحث العلمى والمجتمع العربى

يمكن القول إن الأسطة المتعددة التى تطرح حالة يصدد أوضاع البحث العلمى فى أى بلد فى العالم، وعلى الأخص فى بلاد الوطن العربى، يدعى قول الإجابة عنها، أن يطرأ على نظرنا متكامل يسمح بالإجابة المتكاملة عن كل سؤال، ويضمنه فى إطاره الصحيح، حتى لاتضيع العنقطة وتتسرب فى دريب فرعية شتى، وسبب وراء تلك الاشياء بين قضائياً معتد، وأولاً فى توضيح الصورة بناء على التشخيص السديد وبعداً عن التعصبات الجارفة، أو الميوغات الدبلوماسية التى تخفى الاعتراف بالواقع.

ولعل هذه المخلط هو ضرورة الانطلاق من منظور ونظريات وفهمهم سوسولوجيا العلم، وهو فرع من فروع علم الاجتماع ونظر العلم باعتباره نسقاً

تشخيص الأوضاع السلبية للبحث العلمي المصري في الوقت الراهن. فكثير من البلاد العربية، حتى من تلك البلاد التي دخلت منذ عشرات المنين مضمار البحث العلمي - ليس لديها سياسة علمية واضحة، ومن أبرز هذه البلاد مصر. ولعل الحديث الدائر في الوقت الراهن حول وضع استراتيجية للبحث العلمي، وما انتهى إليه من وثيقة مطروحة للنقاش، فيه اعتراف ضمني بخواب السياسة العلمية.

أما السياسة العلمية المقروية فهي غالبية عن الساحة، نتيجة ضعف البنى التحتية للبحث العلمي في البلاد العربية، والافتقار إلى الإرادة السياسية في التنسيق العلمي، وليس هذا غريباً في بيئة إقليمية تفترق كثيراً إلى التنسيق السياسي.

ونأتي أخيراً إلى مدخل المشروع النهضوي، ونقتصد بذلك على وجه التحديد مدى الارتباط بين العلم والتنمية. ولمرف من واقع دراسات تاريخ العلوم التي تمت بشكل مقارن، أن لحظات النهوض الوطني والقومي، كانت ترتبط عادة بنمو البحث العلمي، ومن هنا يمكن القول إنه في البلاد التي صاغت لنفسها مشروعاً نهضوياً، فإن العلم والبحث العلمي يحتلان في العادة مكانة عليا. لأن المشروع النهضوي يهدف عادة إلى تحقيق التنمية البشرية الشاملة، مع التركيز على قوة الدولة والمضي الشامل للتكامل، ونمى عسكرياً وصناعياً وثقافياً.

ولو تأملنا تاريخ مصر السياسي والاجتماعي، لوجدنا أن المشروع النهضوي الذي صاغه محمد علي مؤسس مصر الحديثة، كان يركز تركيزاً واضحاً على النهوض بالعلوم، والبحث العلمي، والتكنولوجيا، بما يبرز زمامه، فقد أرسل البعثات العلمية إلى أوروبا للتحقق من العلوم العسكرية وغيرها، مع تركيز على التكنولوجيا، والفرانك التطبيقية، وأنشأ المدارس والكليات العلمية، واعتمد بالعلوم، والعلوم من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وهي المهمة التي نهض بها رائد التفكير المصري وبأساعة الخطوط، بالإضافة إلى جهوده المديدة الأخرى.

وكما أشرنا من قبل، فإن المشروع النهضوي الذي صاغته ثورة يوليو ١٩٥٢، كان من بين مكوناته الأساسية تطوير وتدعيم ورفع البحث العلمي في مختلف المجالات الأساسية والتطبيقية، في ضوء سياسة وطنية بصورة، لم يتح لها - للأسف أن تستمر، نتيجة ظروف سياسة خارجية وداخلية، ليس هذا مقام الإلتفات فيها، مما يؤكد - كما قلنا - للعلاقة الوثيقة بين التنسيق السياسي والبحث العلمي.

النظام السياسي والبحث العلمي

ما تأثير النظام السياسي على البحث العلمي؟ هذه مسألة خلافية.

ويمكن القول إن النظام السياسي يؤثر تأثيراً بالغاً بممارساته على المناخ الفكري، ويوقف ذلك على نوع النظام ذاته شمولياً أو سلطوياً أو ليبرالياً، ذلك أن البحث العلمي يقتضى ممارسة الحرية الأكاديمية في أجلي صورها، ويطلب تنوع الآراء واختلافها، وإمكانية التعبير عن الاختلاف حتى مع ممثلي السلطة السياسية. إذا انتفى هذا المناخ اللبوري الذي يؤمن بالتحديدية، فهذا احتمال كبير أن تحتل جهود البحث العلمي وتأثير الخوف، وخوفاً من القهر الذي قد تفرضه السلطة السياسية، كما أن اتجاهات الدخيلة السياسية الحاكمة لزام العلم، سواء من ناحية تقديره بأبعاده قيمة عفا في ذاته من ناحية، ووسيلة ناجحة من ناحية أخرى للتصدي للمشكلات التي يجابهها المجتمع، سيؤدي إلى حد كبير حجم الاهتمام الذي سيجري المؤسسات العلمية، ودرجة التركيز على تأهيل الأفراد العلميين، ومقدار التمويل الذي سوف يخصص للبحث العلمي، ونوع الصلة التي ستقوم بين أعضاء المجتمع العلمي والخدمة السياسية الحاكمة، سيما وراء ترشيد صنع القرار.

البحوث الاجتماعية أم الطبيعية؟

وقد حاول بعض الباحثين أن يقللوا من أهمية تأثير العامل السياسي على البحث العلمي، مقدراً أن ذلك لو صح فإننا نطلق أساساً على البحوث الاجتماعية والسياسية التي قد تهذب نتائجها دعم النظام السياسي، أو تؤثر على وضع اللخنة السياسية الحاكمة، ولكنها لا تتعلق بالبحوث الطبيعية.

والواقع أن هذا الرأي محل نظر، ذلك أن النظام السياسي بوجهاته - أيًا كانت - يؤثر تأثيراً بالغاً على مجال أنشطة البحث العلمي في مجال البحوث الاجتماعية والتطبيقية على السواء، ويكفي أن نطلع هراجع الأساسية في مجال سياسات العلم لكي نتبين أن توجهات النظام السياسي قد تفرض توجيهاً للموارد ناحية بحوث معينة، ننظر لحقتها بسياسات الأمن القومي، كما تدركها الدخيلة السياسية في لحظة معينة، ولتأخذ على سبيل المثال القرار السياسي الاستراتيجي الذي اتخذته إسرائيل لتطور البحوث النووية فيها شيداً لصنع قنبلة نووية، ألم يؤثر هذا القرار تأثيراً بالغاً على البحث العلمي في إسرائيل؟ وتستطيع أن تقوى على ذلك قرارات سياسية متعددة اتخذت في الولايات المتحدة، أو ألمانيا أو فرنسا، أو إنجلترا، أو حتى في مصر باعتبارها كانت في المستويات رائدة في مجال السياسة العلمية.

غير أن تأثير توجهات النظام السياسي، وإدراكات الدخيلة السياسية الحاكمة ليست في الواقع سوى طرف واحد من أطراف المعادلة، ذلك أن الطرف الثاني هو العلماء أنفسهم الذين يكونون ما يطلق عليه «المجتمع العلمي»، وهذا المجتمع العلمي - في البلاد المتقدمة علمياً وتكنولوجياً - له سلطة هائلة في عملية اتخاذ القرار العلمي، فقد استطاع أعضاؤه أن يبدوا لأنفسهم مكانة خاصة في المجتمع، تمتع شعراً «العلم بالغ الأهمية بحيث لا ينبغي أن يترك للسياسيين، ومعنى ذلك - بمفهوم المخالفة - أن تتركه عملية إصدار القرار العلمي للعلميين أنفسهم.. غير أن ذلك يثير أسئلة متعددة: هل العلميون يختلقون حقاً عن غيرهم من أفراد الشعب فيما يتعلق بالتطلعات والمطالبات والأساليب الاستراتيجية في بعض الأحيان التي تقيم لوصول إلى الحكمة؟ وألا يمكن أن تغريهم اعتبارات الشهرة العلمية أو الرغبة في التكب الضا، مما يؤدي بهم إلى الانحراف في ممارساتهم العلمية، مما يثير قضية أخلاقيات البحث العلمي بكل جوانبها المثبتة؟

لقد ثبت من الدراسات المقارنة لسياسات العلم، أن توجهات أعضاء المجتمع العلمي، أو استلزاموا إقناع اللخنة السياسية الحاكمة - يمكن لها أن تدفع بالبحث العلمي

في اتجاهات إيجابية للغاية، من شأنها أن تؤدي إلى تقدم البلاد، وتعميق التنمية في كل مجالاتها، وحل مشكلات البشر، كما أنها يمكن - على العكس - أن تدفع للبحث في دروب ملامية، وتغير أهداف واضحة، مما يؤدي إلى إهدار الملايين في غير طائل.

نحن لا نتحدث هنا عن الخطأ المشروع في اتخاذ القرار العلمي، فليس هناك علم - لو كان - يمتلك الحقيقة المطلقة، أو عده القدرة الكاملة على التنبؤ... ولكننا نتحدث عن محارلات الاحتيال باسم العلم، من خلال إقناع النخبة السياسية الحاكمة بأهمية مشروعات علمية معينة، ثم يبين أنه ليس لها أي أساس علمي وأن من تقدموا بها، لم يسعوا سوى للحصول على أكبر ميزات في البحث العلمي، لضمان بقائهم وتقديمهم في وظائفهم العلمية.

ويكفي شاهداً على ذلك أن نرجع إلى الكتاب المظلم الذي ألفه عام ١٩٦٩ دافون جرينبرج بعنوان "سياسات العلم الأمريكي"، كان هذا أول كتاب يتعرض بالتفصيل للبحث العلمي الأمريكي، ويمارس النقد المسلول لمؤسسات العلم الأمريكية، وقد ساعده على ذلك أنه كان يعمل محرراً لأخبار العلوم في مجلة "العلم" الأمريكية، مما يجعله يعرف أسرار عملية صنع القرار العلمي، ومن أطرف وأهم التفصيل التي يتضمنها الكتاب فصل بعنوان "الموهول: تشريح مشروع فاشل... و...الموهول" هو اسم مشروع علمي عملاق في مجال البحوث الأساسية تقدم به مجموعة من العلماء الأميركيين، وإنجسوا في إقناع السلطة السياسية بمموله مبلغاً بقيمة ملايين دولار ارتفعت من بعد إلى مائة وخمسين مليون دولار. وكان الهدف من البحث إحداث ثقب عميق في قاع المحيط لدراسة الهكوانات الداخلية لتربة الأرض. وقد ساد المشروع كل صور الفساد العلمي والأخلاقي، والتي تمثلت في المحسوبية في منح العقود، وصرف مكافآت وهمية، ولتدبير في التقارير العلمية، وحتى اكتشاف هذه العملية الامتالية العلمية للكبرى، اضطر الكونجرس إلى إصدار قرار بإنهاء المشروع، وهي سابقة لا مثيل لها.



الموجة الثالثة

العلم في الوطن العربي

وحتى لا تأخذنا النظرات المقارنة في سياسات العلم الأجنبية بعيداً عن الوطن العربي، فلنأخذ نستطيع أن نلخص جوانب التأثير السياسي على البحث العلمي في الوطن العربي في عدد من المقولات الأساسية:

يؤدي مناخ القهر السياسي إلى التأثير سلبياً على ممارسة البحث العلمي في الوطن العربي، سواء في مجال البحوث الاجتماعية والسياسية، أو في مجال العلوم الطبيعية. وفي المجال الأخير هناك مجال واسع للاختلاف بين بحثل عديدة في مجالات حساسة.. مثلاً هل نخلل مجال البحث النووي أم لا؟ هل نخلل مجال بحوث الفضاء أم لا؟

توفر حد أدنى من حرية التعبير والتفكير هو الذي يسمح للعلماء أن يعبروا عن آرائهم بحرية، حتى لو خالفت آراء النخبة السياسية الحاكمة وتستطيع أن تضرب مثلاً جيداً، لذلك، بالعدل الذي نثار حول إنشاء محملات تورية للطاقة في مصر.. في مرحلة أولى كان هناك اتفاق بين القيادة السياسية.. والنخبة العلمية على ضرورة البدء في ذلك كاستراتيجية للطاقة في مصر، غير أن القيادة السياسية - خصوصاً بعد حادث تشيزوفيل بما تضمنه من تسرب نووي - غيّرت رأياها وقررت إلغاء المشروع.

غير أن مناخ حرية التعبير في مصر سمح للعلماء الذين اختلفوا مع رأي القيادة السياسية بالتعبير عن آرائهم، وبعدم حسنة أساسية حتى يتاح للرأي العام أن يزن حجج كل فريق.

يتوقف نمو البحث العلمي في بلد ما على مدى إيمان النخبة السياسية بالعلم ذاته كقيمة أساسية في المجتمع، وعلى ضرورة تأسيس عملية صنع القرار على نتائج البحوث العلمية.

ويعكس الإيمان بجسدى العلم على نوعية المؤسسات التي ستشأ لإدارة عملية البحث العلمي، وكفاءة القائمين عليها وشمول نظرهم للعلم وقدراتهم في مجال تعبئة الطاقات العلمية وحجم الميزانيات التي ستخصص للبحث العلمي.

وفي البلاد التي اتخذت قراراً حاسماً في هذا المجال، عادة ما يتشكل مجلس أعلى للعلم والتكنولوجيا كما هو الحال في الهند برئاسة رئيس الجمهورية في بعض الأحيان، إشارة رمزية للاهتمام السياسي بالموضوع.

يتوقف نمو البحث العلمي في بلد ما على نوعية أعضائه المجتمع العلمي ذاته من ناحية ارتفاع مستوى التأهيل العلمي، وتكامل التخصصات العلمية، والقدرة على تشكيل فرق بحثية متكاملة، والرأي بالعلم وأهميته، وتطبيق أخلاقيات البحث العلمي بكل صرامة، والقدرة على العمل لصالح العام، وتضيق نطاق الخلافات المهنية، والاحكام إلى تقاليد ممارسة البحث العلمي في البلاد الحريقة في هذا الصنمار.

غير أن ذلك يستدعي من للتظام السياسي أن يولي الباحثين العلميين عناية خاصة، باعتبارهم جماعة إستراتيجية تستطيع أن تلعب دوراً حاسماً في التقدم، أو أحسن إصداهم وتوظيفهم للتقدم بهماهم. ومن هنا لابد من وضع سياسة قوية لإعداد الباحثين العلميين وتأهيلهم، وإرسالهم في بعثات علمية للخارج، وتمهين حضورهم المؤتمرات العلمية. وقبل ذلك كله، لابد من الارتقاء بالمستوى الاقتصادي للباحثين، وإصلاحهم أجوراً ومزونات عالية تكفل لهم للفرغ الكام للبحث العلمي، كما أنه يمكن توفير احتياجاتهم الاجتماعية والثقافية لهم ولأسرهم بصورة محسنة وكريمة، حتى تضمن إتمامهم بالكامل للمؤسسات العلمية التي يعملون فيها، ولولامهم للمشروع العلمي القومي.

وقبل ذلك كله، لابد من وضع سياسة علمية يشارك في وضعها القادة العلميون في مختلف التخصصات، ويمكن للباحثين العلميين من مختلف الأجيال مناقشتها قبل إقرارها بصورة ديمقراطية.

كل هذه اعتبارات أساسية تتعلق بمشكلات البحث العلمي في الوطن العربي، وهي التي يجب أن نوليها عظيم الاهتمام لأن توفير القواعد الصناعية في الوطن العربي شرط ضروري وإن لم يكن كافياً، ذلك أنه بغض ترغيب الشروط الموسمية والفكرية والثقافية والعلمية والاقتصادية التي تشكل لأعضاء المجتمع العلمي أن يمارسوا الإبداع في مناخ حر، لا يمكن لنا في الوطن العربي أن نقدّم علماً.

أن لنا في النهاية أن نقنع بأن الحرية بكل تجلياتها السياسية والاجتماعية والثقافية هي شرط تقدم الوطن العربي.

المجتمع العلمي والثقافة السياسية

ما هي العلاقات بين العلم والسياسة في الوطن العربي؟ فقد سبق لنا في الفقرة السابقة أن عالماً علاقة البحث العلمي بالنظام السياسي، باعتبار العلم نفساً اجتماعياً لابد له أن يتفاعل مع بقية الأنساق وعلى رأسها النسق السياسي، ولكذا نريد في هذه الفقرة أن نبين العلاقة من زاوية علاقات التفاعل بين الباحثين العلميين والسياسيين العرب الذين يسيطرون على عملية اتخاذ القرار في بلادهم، وذلك من خلال إثارة سؤال مهم: هل استطاع الباحثون العلميون العرب أن يرتفعوا إلى مستوى التحدي الذي يواجهه الأمة العربية ويتصمروا إلى الساعة للعرب سياسات قابلة للتنفيذ العلم والتكنولوجيا، كفيّة لتحقيق مطلب الأمن القومي العربي من ناحية، وقادرة على الرفاه واحتياجات التنمية البشرية لصالح الجماهير العربية الواعدة؟

إن السؤال يفترض أن هناك مجتمعاتاً علمياً عربياً يتمسك بالتمسك ولديه القدرة أن خلال وسائل شتى على إسعاد رايه لسياسيين، فهل هذا صحيح؟

لواقع أن رصد عدد الباحثين العرب وتعدد تخصصاتهم وتقدير مدى تأهيلهم، ودرجة إسهامهم في البحث العلمي النظم،

وأي الحماية العامة في كل بلد عربي، مسألة بالغة الصعوبة للنقص البيانات المنكظمة.. بالإضافة إلى أننا نعرف من واقع خبرتنا أن هناك في هذا المجال تفاوتات ضخمة بين البلاد العربية، وربما كانت مصر والعراق في مقدمة البلاد العربية من ناحية توفر لكم والكيف في مجتمعاتهما العلمية. وقد كانت مصر واحدة في الستينيات حين صاغت سياسة العلم والتكنولوجيا اعتبرتها الأوساط العلمية العالمية في هذا الوقت واحدة بالنسبة للدول النامية وقتها، كما أن العراق استطاع من خلال سياسة علمية طموح أن يرتد ميادين متقدمة في مجال التكنولوجيا العسكرية على وجه الخصوص.

الإدراك العلمي والتقدير السياسي

غير أننا في محاربة للإجابة عن السؤال عن العلاقة بين الباحثين العلميين العرب والسياسيين، نستطيع الاعتماد على مشروع قومي يمكن أن يمتنع من أعماله المشورة ارتفاع مستوى الإدراك العلمي للفضاء العرب، وحقدهم الفائقة على مراحلة التحديات العلمية والتكنولوجية المثالة أمام الوطن العربي، وعطالهم الذي يتحمل في صياغتهم الدقيقة رفعة المستوى لسياسة علمية وتكنولوجية عربية.

ويتمثل هذا المشروع في خطة العلم والتكنولوجيا للعالم العربي والتي صاغتها لجنة مكونة من عدد من العلماء العرب البارزين كونها المنظمة العربية للدراسة والثقافة والعلوم (الكسو) التابعة لجامعة الدول العربية. وقد تم ذلك في عهد مديرها السابق العالم الاجتماعي السوداني البارز محيي الدين صاهير، وفي إطار خطة لوضع إستراتيجيات عربية شاملة للتنمية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والتعليمية، اتسمت جميعاً بإسهام عدد من أبرز الباحثين العرب في هذه التخصصات، وخرجت في شكل مجلدات منشورة وممتعة لكل السوطين العرب حكماً ومحكومين.

وقد أتبع في منذ سنوات، أثناء زيارة لقرن اليونسكو في باريس، للإطلاع على وثائق مشروع العالم سنة ٢٠٠٠، الذي كانت تجريه اليونسكو، أن أطلع أيضاً على وثائق مشروع فرعي موضوعه «العالم العربي عام ٢٠٠٠»، ووجدت فيه حصراً كاملاً لكافة

الحوارات العربية للاستشراف المستقبل، ومن أبرزها مشروع مركز دراسات الوحدة العربية عن «مستقبل الأمة العربية»، بقيادة الدكتور خير الدين حبيب، ومشروع «المستقبلات العربية البعيدة» الذي أجراه منتدى العالم الثالث بقيادة الدكتور إسماعيل صبري عبد الله، واستراتيجية العلم والتكنولوجيا التي أعدتها المنظمة العربية للدراسة والثقافة والعلوم، وبالنسبة لهذه الاستراتيجية وجدت تقريراً (مضافاً) كتبه بالإنجليزية عالم الطبيعة اللبناني وخبير السياسة العلمية المعروف أنطوان زحلان، وباصطد على هذا التقرير الذي اعتبره وثيقة بالغة الأهمية، في بيان مراحل العمل في هذه السياسة، والمبادئ التي قام عليها وحصادها النهائي.. وهي تمثل في رأيي قمة إبداع المجتمع العلمي العربي في مجال تخطيط السياسة العلمية والتكنولوجية، وهي تثبت بما لا ريب مجالاً للشك أن العلميين العرب ممثلين في اللجنة التأسيسية واللجان الفرعية التي أسست الاستراتيجية، قد ارتفعوا إلى مستوى التحدي، وقدموا - من خلال المنظمة العربية للدراسة والثقافة والعلوم لصناع القرار العرب - نظرية متكاملة، كان يمكن لو توفرت الإرادة السياسية القوية، أن نقل الوطن العربي إلى عقد واحد، من وضع علمي مشتمل، إلى بداية طريق الإبداع العلمي والتكنولوجي، مما كان من شأنه أن يسهل علينا العبور من بوابة القرن الحادي والعشرين.

النشأة والتطور

تشكلت اللجنة عام ١٩٨٢ في إطار نشاط منظمة الدرسة والثقافة والعلوم لوضع خطة للعلم والتكنولوجيا لوطن العربي للثلاثين عاماً القادمة، أي حتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

وتشكلت اللجنة من اثني عشر عالماً وكان مقر السكرتارية لها دمشق، وتولى الأستاذ وثيق شادي رئاستها، وقد كان مديراً لمركز الدراسات العلمية والبحوث، الذي قدم معونات شتى للبرنامج البحثي. بدأت اللجنة عملها عام ١٩٨٢ وقدمت تقريرها عام ١٩٨٨ بعنوان «إستراتيجية للتنمية العلمية لطلوع والتكنولوجيا في الأمة العربية»، إلى مؤتمر المنظمة الذي أقره. وتقرير أنطوان زحلان الذي تضمن عليه في رصد هذه الإستراتيجية

وتعليقها، يتضمن قسمين: الأول يسان بمخطوطات عمل للجنة، والثاني ملاحظاته النقدية على الاستراتيجية.

والملحوظة النكية التي يبدأ بها لجان تقريره أن بعد العلم غالب عن الدراسات المستقبلية العربية، والتي ركزت أساساً على الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.. ويقرر أن هذا البعد الغائب يعني به العلم والتكنولوجيا، لم يتم التركيز عليه بالرغم من أن للتكنولوجيا الأجنبية قد أثرت.. من خلال الغزو والاحتلال والاستعمار على التاريخ العربي منذ عام ١٥٠٠ وبعد تنقيح لأبرز محاورات مناقشة وبحث الموضوع، ومن أهمها كتابه هو بعنوان «العلم العربي: عام ٢٠٠٠، الصادر في بيروت عام ١٩٧٥، والذي صاغ فيه عدة سيناريوهات تتعلق بمستقبل العلم والتكنولوجيا، ركز على عمل لجنة الاستراتيجية التي قررت أولاً أن توجه خطاها للحكومات العربية والمواطنين العرب في الوقت نفسه لإثارة الوعي العام بالمشكلة، ومن ناحية أخرى أن ترصد اللجنة أوضاع البحث العلمي العربي كما هي موجودة قبل المحدث في المستقبل.

وقد فُكَّ اللجنة ضمن باحثاً عربياً يقيمون في ١٢ دولة عربية وبيت دول أجنبية - بمرافق عن أوضاع العلم طلبت منهم في إطار تخصصاتهم الدقيقة.

الاقتراحات والهادئ

وبعد مناقشات عميقة استقرت لجنة الاستراتيجية على مجموعة من الاقتراحات والهادئ:

الاقتراض الأول: أن الدول العربية تتسم باختلافات هائلة فيما يتعلق بالموارد والخبرة العلمية والتكنولوجيا، ويحذر القطاع العام. واستقر الرأي على صياغة إستراتيجية يمكن أن تتفق مع هذه الأوضاع المختلفة. وكان لابد أن يتمكن ذلك على المستويات وإصاها لضمان أكبر درجة من المرونة.

الاقتراض الثاني: الاعترفت بأن أي إستراتيجية للعلم العربي لابد لها بالبيع أن تعتمد على التعاون بين الدول العربية، وأن هذا التعاون سيعتمد على قدرات المؤسسات القطرية في كل دولة. ومن هنا



الموجة الثالثة

فقد كانت نقطة البداية هي الاهتمام بجمعية مؤسسات البحث القطرية.. ومن أجل أن تكون المؤسسات الإقليمية فعالة، كان لابد أن تعتمد على مؤسسات قطرية قوية، تقدر التعاون الإقليمي.. وقد كان الانتهاء السابق يدعو إلى السعي لتنمية التعاون الإقليمي قبل أن تستعد لذلك البلاد العربية المختلفة، من زاوية تنمية سياساتها ومؤسساتها للقادرة على التعاون مع الشبكات الدولية المعقدة.

غير أنه بالإضافة إلى هذه الاقتراحات، استقرت اللجنة على صياغة عدد من المبادئ الأساسية وهي:

١ - أن القطاع العام هو أهم قطاع في الاقتصاد في البلاد العربية كلها (فيذكر لقرار أن هذا السبداً صيغ عام ١٩٨٢ قبل زحف موجات الخصخصة).

٢ - أن المستقبل سيعتمد صياغة ملامحه في ضوء تأكيد للقيام الإسلامية على العلم وعلى قيمة العمل.

٣ - ضرورة استخدام اللغة العربية في تعليم العلم، وفي كتابة البحوث العلمية.

٤ - أنه ستكون هناك تنمية لمختلف جوانب الاقتصاد والسكان، وأنه يتم صياغة نظام للعلم والتكنولوجيا.

٥ - أن الحكومات العربية لن تستطيع تحقيق أهدافها الوطنية بغير الالتزام بالاعتماد على العلم والتكنولوجيا.

٦ - أن هناك ترابطاً وتكاملاً بين قطاعات الاقتصاد والتعليم ونظام العلم والتكنولوجيا.

٧ - أن التعاون العربي ضروري لتنمية قدرات العلم والتكنولوجيا.

في ضوء هذه الاقتراحات والمبادئ قررت اللجنة أن تركز عملها على أبعاد أربعة:

- البعد الأول: يتعلق بأنشطة العلم والتكنولوجيا في الوطن العربي.

- البعد الثاني: يستكشف آفاق التقدم في العلم والتكنولوجيا في العالم وما يمكن الاستفادة منها في الوطن العربي.

- البعد الثالث: بحث تأثير الاستراتيجيات الاقتصادية والاجتماعية للحكومات العربية على نظام العلم والتكنولوجيا العربي.

- البعد الرابع والأخير: صياغة إستراتيجية مبررة وواقعية قادرة على تحويل الوضع الراهن إلى المستقبل المنشود.

وهذا المستقبل المنشود، اعتمدت الجهة الإستراتيجية في تحديده على التصريحات الرسمية وعلى الخطط القطرية والقرمية.

وللقيام بكل هذه المهام كلها استقر الرأي على القيام بأربعة برامج بحثية. الأول يبحث الوضع الراهن للعلم والتكنولوجيا في الوطن العربي من زاوية جمع البيانات وتحليلها. والبرنامج الثاني يوسع الإنجازات العلمية العربية في فروع العلم الرئيسية وتطبيقات هذه الإنجازات. والبرنامج الثالث وقد خصص لتحليل مضامين خطط التنمية الوطنية لتحديد أهدافها ووسائلها واحتياجاتها من مخلات العلم والتكنولوجيا، أما البرنامج الرابع والأخير فقد شغل في التآليف بين نتائج البرامج الثلاثة السابقة.

أرشدت من هذا العرض الموجز، أن أشهر وأن أشيد في الوقت نفسه بهذا الجهد العربي المتميز في مجال تخطيط سياسة قومية عربية للعلم والتكنولوجيا.

وهكذا، يمكن القول في النهاية: إن المدخل الرئيسي لدخول مجال مجتمع المعلومات هو صياغة سياسة علمية تكنولوجيا قومية عربية.

إننا كنا قد خالصنا إلى أن التدخل الرأبسي للدخول في عصر المعلومات الذي هو السمة الرأبسية للبرجة الثالثة - هو تطوير سياسات للعلم والتكنولوجيا في الوطن العربي، وفق الخطوط التي أسعدنا إليها، فإنه يمكن القول إن ما أصبح يطلق عليه المعلوماتية يحتاج لتطويرها في الوطن العربي إلى خطة خاصة.

والمعلوماتية تشمل عدة تقنيات منها تكنولوجيا إدخال المعلومات، وتكنولوجيا معالجة المعلومات، وتكنولوجيا استخراج المعلومات، وتكنولوجيا تدوير المعلومات، هذا بالإضافة إلى تكنولوجيا الاتصالات التي تستخدم في انتشار المعلومات انتشارا سريعا.

وقد وضعت دول عديدة خططاً وطنية للمعلوماتية، وفي مقدمتها اليابان وفرنسا وسنغافورة وماليزيا وتايوان وكوريا الجنوبية والصين الوطنية بالإضافة إلى السوق الأوروبية المشتركة. وقد اتضح للجمعية المصرية للحاسب الآلي التي أعدت خطة لتطوير المعلوماتية في مصر من دراسة هذه الخطط أنها تعدد على ثلاث مراحل لتنفيذها وهي على النحو التالي:

أولاً:

مرحلة الرؤية القومية (National Vision)

وهي مرحلة التصور المستقبلي لما سوف يكن عليه المجتمع المعلوماتي، أخذاً في الاعتبار الأسس التالية:

١ - تشكل صناعة المعلومات الجزء الأكبر من الناتج المحلي (GDP) لأية دولة.

٢ - تشكل صناعة المعلومات للقوة الاقتصادية للدولة، وليس فيما تملك من ثروات طبيعية.

٣ - تعدد صناعة المعلومات الملائكة التي تعطيها أية دولة من دول العالم في القرن الحادي والعشرين وليس فيما تملكه من الصناعات الثقيلة.

٤ - تعدد صناعة المعلومات مدى عزلة الدولة عن بقية الدول المتميزة بتقنيات المعلوماتية.

٥ - تعدد صناعة المعلومات أساساً على القوى البشرية ومدى تمتعها، وليس على الموارد الطبيعية.

٦ - تعدد صناعة المعلومات على العمل الجماعي والتعاون بين أفرادها، وليس على العمل الفردي.

ثانياً:

مرحلة الإعداد الفكري (Thoughtful Preparation)

وهي مرحلة الإعداد للأخلاف القومية لخلق مجتمع معلوماتي، وترجمة هذه الأهداف إلى خطة وطنية، مع الأخذ في الاعتبار مراجعتها باستمرار وإجراء التعديلات والتحديثات اللازمة على أساس الخبرة التي اكتسبت في تنفيذ الخطة ونتائج تنفيذ خطط الدول الملائكة. ويتم ذلك عن طريق لجنة فنية من ذوي الخبرة في المعلوماتية لتقارن بالآتي:-

١ - إجراء دراسة قومية لتقديم الوضع الحالي والتقدم على أساس الرؤية القومية.

٢ - تصديق المعلومات الأساسية للدولة، والتي تساعد على تنفيذ الخطة الوطنية للمعلوماتية.

٣ - حصر الاستشاريين والخبراء والمهنيين والمهندسين والفنيين الممارسين في مجالات المعلوماتية وتخصصاتهم الدقيقة ومستوياتهم العلمية والفنية.

ثالثاً:

مرحلة التنفيذ التام (Vigorous Implementation)

وهي مرحلة التنفيذ لهذه الخطة الوطنية التي ستخبر من مسار الدولة، وفي ذلك مخاطرة سياسية، ولكنها يجب أن تكون مخاطرة محسوبة مع العزيمة القوية والرغبة الأكيدة في إنشاء صناعة معلوماتية مع الأخذ في الاعتبار النقاط التالية:

١ - خلق وعي قومي نحو أهمية المعلوماتية من تقنيات وصناعات واستخدمات.

٢ - خلق مؤسسات حكومية وشبه حكومية لدعم صناعة المعلومات بالبحوث والدراسات والتدريب والتطوير.

٣ - وضع سياسة قومية للتصديق بين التجارة والصناعات والتعليم والتدريب والتجود لدعم صناعة المعلومات.

٤ - وضع تشريعات للتصديق بين شركات تقنيات المعلومات والجامعات ومراكز البحوث والمؤسسات الحكومية وشبه الحكومية في مجالات البحث والتنمية والإنتاجية.

٥ - تشجيع المشروعات المشتركة مع الحكومة الأجنبية والشركات الصافية في عمليات نقل وتطويع مختلف تقنيات المعلومات الحديثة.

٦ - وضع الأسس للتعاون الدولي في مجال أو أكثر من مجالات صناعة المعلوماتية.

ويطلب تصديق الخطة الوطنية للمعلوماتية حتى عام ٢٠٠٠ تصديق الأسس والأهداف التي تعتمد عليها الخطة وأهدافها القومية.

وفي تصديقنا أن هذه المراحل هي التي ينبغي أن ن فكر في اتباعها أو كان الوطن العربي يريد فعلاً أن يلحق بالبرجة الثالثة. ■

الهوامش

١ - نص البحث الذي قدمه الكاتب مؤتمراً لإعداد الرمان العربي للقرن الحادي والعشرين في ظل ثورة المعلومات، الذي عقدته المركز العربي للدراسات الإستراتيجية في أبو ظبي، في الفترة ما بين ٢٢ : ٢٤ فبراير ١٩٩٧.

(١) اقتباسات من كتاب ألفين توفلر، «بناء حضارة جديدة»، ترجمة سعد زهران، القاهرة: مركز للدراسات والبحوث والتدريب والنشر، ١٩٧٦ (من صفحات ١٧ وما بعدها).

(٢) تفصل الدكتور أحمد عبادة سرحان، رئيس اللجنة القومية للمعلومات بأن أرسل لي مسودة ورقة عمل مقترحة عن خطة وطنية للمعلومات في مصر للتطبيق عليها والتقنيات التالية مأخوذة من مقدمة الورقة التي جاءت تحت عنوان: «المراحل التنفيذية للمعلوماتية في مصر».



الفكر له الغايات

مناقشة للتعبيرية، ارست بلوخ. **الواقعية في الميزان**، جورج
لوي-باتش - ترجمه - **أروى صالح**

مناقشة

للمبيرة

إرنست بلوخ

ترجمة: أروى صالح



بشكل الصراع بين إرثست بلوخ وجورج لوكاتش بشأن التعبيرية في عام ١٩٣٨ واحدة من أهم الحكايات الكاشفة في المراسلات الألمانية الحديثة، ويرجع الصدى الذي أحدثته جزئياً إلى تقاطع سبل التطور الثقافي والمصور السياسي بين بطلي القصة. والمعالم الرئيسية لحياة جورج لوكاتش العملية معروفة الآن جيداً في الصالون الأنجلو ساكسوني، أما تلك المتعلقة بصديقه الحميم وصنوه المعاصر بلوخ فليست معروفة بالقدر نفسه. ولد بلوخ في لورينغشافن، في راتيلاند، عام ١٨٨٥، لمولف في السكة الحديدية، وتلقى تعليمه في «فيرنبرج» و «ميدينبخ بياقاريا». وسرعان ما أظهر تعدداً في الماهب حيث درس الفلسفة والفيزياء والموسيقى. وقد التقى بلوخ لوكاتش لأول مرة في أوائل عشرينياته في سهره لدى جورج سيمون في برلين، ثم خلال زيارة لاحقة له في «بودابست»، غير أن التلاقي الفلسفي العميق بينهما يرجع إلى فترة إقامتهما المشتركة في «هيدلبرج» من عام ١٩١٢ حتى ١٩١٤، ومن المارقات - بالنظر إلى تطورهما اللاحق - أن بلوخ هو الذي وجه لوكاتش أساساً إلى دراسة هيرجل بصورة جدية، بينما قاده لوكاتش إلى التعرف على الغيبة المسيحية، خاصة في أعمال كيركيجار وديستوييفسكي^(١). وقد مثلت روسيا عشية الثورة نقطة جذب صميقة في اهتمامات الرجلين، وأخيرين أيضاً في حلقة ماكس فيبر في «هيدلبرج»، واقتد، ودشن اندلاع الحرب العالمية الأولى أول خلاف بينهما: فقد نبى لوكاتش الدعوة للاتحاق بالجيش في المجر، الأمر الذي لم يفهمه بلوخ الذي حملته رفضه الأكثر راديكالية بكثير للحرب إلى سويسرا حيث تنبى نوعاً من الانهزامية الثورية. ومع ذلك فبعد أربع سنوات أخرى كان لوكاتش لا يزال يفتقر على بلوخ

التعاون في تأليف دراسة جمالية، بضطلع قبيلها بلوخ بجزء خاص بالموسيقى، وفي أول عمل كبير لبلوخ «الروح» - البروتويوا، (١٩١٨) - وهو مركب جامع من أفكار دينية - روحية^(٢) وأفكار اشتراكية أولية - وجه تحيات حارة لصدقه.

بعد الحرب، انضم لوكاتش للحزب الشيوعي المجرى، وحارب من أجل الكومينية، ثم عمل في المنفى كنظيم حزلي ومُنظر ماركسي في الأممية الثالثة طوال فترة العشرينات، وعلى العكس منه، لم ينضم بلوخ للحزب الشيوعي الألماني، وفي في مواقع المتعاطف المارقي لا المناضل المنخرط في الصفوف - بشيراً برومانتيكية ثورية لم يتخل عنها أبداً. كذلك كان بلوخ أقرب كثيراً إلى دوائر أدبية تحريرية ونخبوية في ألمانيا فيوماً^(٣)، وازداد الآن الانفصال في المصالح الفلسفي للرجلين، إذ أخذ لوكاتش يضي من شأن واقعية هيرجل في مرحلته المتأخرة، بينما دافع بلوخ عن رد فعل شوبنهاور للاعقلاني إزاجها، ثم أخرجهما تولى النازي السلطة من ألمانيا، فذهب بلوخ إلى براغ^(٤) ونظم لوكاتش إلى موسكو. وسرعان ما تبين التعارض الحاد في رد فعله محور تركيز كل منهما في رد فعله على انتصار الفاشية.

فقد اتخذ كتاب بلوخ «زمن Erbschaft dieser Zeit» المنشور في المنفى عام ١٩٣٤ شكل مجموعة غير متجانسة من التأملات المتخذة شكل حكم والتعريفات المأخوذة عن الحياة اليومية والثقافية لألمانيا في العشرينات، وقد استهدف فهم عناصر الاحتجاج الحقيقي - مهما تكتفت باللاعقلانية - في ثورة البرجوازية الصغيرة الألمانية التي استولت عليها الفاشية. وقال إن استخلاص هذه العناصر ومكسب جماهير البرجوازية الصغيرة التي تعرضت للإفكار إلى جانب الطبقة العاملة مهمة تتسم بالنسبة للثورة في ألمانيا بالأهمية

نفسها التي كانت لكسب الفلاحين في روسيا، وعلى الجانب الآخر كان لوكاتش منذ عام ١٩٣١ فصاعداً - وقت تفشي الانقسام والخطية في الفترة الشائنة للكومينترن - يكون مواقف أدبية تتطوى على ما سيصبح السياسة الثقافية لفترة سياسة «الجهة» الشيوعية، وهي المواقف التي صارت كلمة السر فيها: احترام التراث الكلاسيكي للتطور، ورفض أي تكوين لا عقلاني لها، وتشبيه التيارات العداولية في الأدب باللاعقلانية، ومطابقة اللاعقلانية بالفاشية، وبعد أن استقرت المسئلة في يدى الديكتاتورية النازية كان أول مقال مهم كتب لوكاتش محاكمة لأدبة للتعبيرية كظاهرة في الثقافة الألمانية ونشر في صحيفة الأدب الدولي في يناير عام ١٩٣٤.

وفي هذا المقال قال لوكاتش: إن ألمانيا فإنهم بينما تتحول بصورة متزايدة إلى مجتمع من أصحاب الرق الطويلين، تهيمن عليها فلسفات (الكاتية الجديدة والماضية والحيوية) تطمس العلاقات بين الأيديولوجية وبين الاعتقاد أو السياسة، معرفة أي إدراك أو نقد للمجتمع الإمبريالي ككل، وقال إن التعبيرية كانت انعكاساً أدبياً لهذا التشويش، إن «نهجها الإبداعي» هو بحث عن الجواهر يتم عبر التمثيل والتجريد، وأن التعبيرية بينما يكرن بالاحتفاظ بلب الحقيقة، يكتفون بالتلفيق عن عواطفهم، بذاتية ترفك على إلغاء كل واقع^(٥)، مازادت الكلمات تستخدم لا بصورة مرجعية بل بصورة «تعبيرية». وعلى المستوى السياسي عارض التعبيريين الحرب، ولكن ارتباكهم في نواح أخرى على حد قوله كان أشبه بنظير ثقافي للأيديولوجية السياسية للاشتراكيين المستقلين، وقال إن التعبيريين عبروا عن عداوة له صفة عامة لما هو برجوازي، ولكنهم عبروا عن تعيين صلة الرذائل البرجوازية بأية طبقة محددة، فقد وجدوا أعراساً رأسمالية

في أوساط العمال، واقتضوا وجود صراع «أبدى» - يتمدد الصراع الطبقي - بين البرجوازي وغير البرجوازي، معتبرين غير البرجوازيين نخبة يجب أن تحكم الأمة، وهو الوهم الذي يقود في النهاية إلى اللغاية.

وبمثل تلك الآراء المتعارضة التي طرحها كل من بلوخ ولوكاتش عقب انتصار النازية مباشرة خلفه النقاش التالي. في عام ١٩٣٥ تحول الكومنتين إلى استراتيجية الجبهة الشعبية، وفي يوليو اتخذ مؤتمر الكتاب الدولي للدفاع عن الثقافة قراراً في باريس بإشهاد صحيفة أدبية ألمانية في المنفى، لتكون متبركة للكتاب والنقاد المعادين للغاشية، وتم اختيار المحررين الرسميين الثلاثة على أساس يستهدف تشكيل آراء متنوعة، برتولد بريخت، الباركنسي ولكن دون لتتصاب رسمي للحزب، وفيلي بريديل عضو الحزب الشيوعي الألماني، ولجون فيشتفانجر وهو برجوازي معجب بالاتحاد السوفيتي، وكانت الصحيفة تنشر من موسكو، وحيث إن أيًا من هؤلاء الكتاب لم يكن يوجد هناك لفترة طويلة، فقد تفاوت إسهام وتأثير كل منهم إلى حد كبير. وكان فيشتفانجر أكثرهم حماساً، بينما بقي بريخت قاتراً وقصر معظم إسهاماته على قصائد وأجزاء من مسرحياته، وقد مكث ستة أشهر في موسكو شاورها بعدها إلى الحزب الأهلية الإسبانية، وتركب على ذلك أن أصبحت السيطرة الفعلية على الصحيفة في يد فرينتز إرينيك وهو صعلقي وممثل كان نشطاً في مسرح يسكاتير، وكانت آراؤه متطابقة في جميع الأمور الأساسية مع لوكاتش.

في غضون ذلك كانت آراء لوكاتش - التي كانت مثار جدل ذات يوم - تكتسب نفوذاً مضطرباً، وفي عام ١٩٣٧، أو بعد نحو عامين من التصديق المؤقت الماسلي السابع للكومنتين، بدأ هجوم منظم على

التعبيرية الألمانية في الكلمة.. أعطى إشارة البدء في هذا الهجوم ألفريد كوريللا - وهو من تلامذة لوكاتش الذي صد توجهه فيما بعد في جمهورية ألمانيا الديمقراطية - لهجوم عنيف على تراث التعبيرية، واستلهم المقال بوضوح مقالاً طويلاً لوكاتش سبقه بثلاث سنوات. وأثار مقال كوريللا فوضاً من الردود، لم ينشر سوى بعضها، ومن هذا البعض إسهامات لتعبيريين سابقين أمثال فانيجهام وإبشتنجر ثم أهمهم وهو هرفارث فالدين الذي لعب دوراً مهماً في نشر أعمال التعبيريين بوصفه رئيس تحرير «العاصفة» (١٩١٠ - ١٩٣٧)، وكذلك أصحاح المدارس الأجنبية مثل التعبيرية، وجاءت بعض المقالات الأخرى من أصدقاء لبريخت مثل يوهانز إيسلر، وعدد آخر من المدافعين عن الحداثة منهم بيلا بالاتس. غير أن أكثر الردود حدة جاء من بلوخ، وقد تجاهل كوريللا وأشتيك مباشرة مع لوكاتش باعتباره مصدر الجدالات الراهنة ضد التعبيرية، وكان مقالته هو الذي جلب لوكاتش نفسه إلى ساحة المعركة برء مطول على مقالته.

لماذا أثارت التعبيرية مثل ذلك النقاش الحاد في صفوف المهاجرين الألمان، لقد ازدهرت التعبيرية كحركة منذ حوالي عام ١٩٠٦ حتى مطلع العشرينيات، وكانت مكونة من

مناقشة للتعبيرية



مجموعات صغيرة تربط بينها علاقات معقدة، وانتشرت في الفنون البصرية والموسيقى والأدب، وتعتبر كل من مجلة «المسرح» و«الأزرق» ظاهرة تنتمي للفترة السابقة على الحرب أساساً، رغم أن عدداً من فنانيهما استمر حتى الثلاثينيات، غير أن معظم الشعراء المهمن ماتوا أثناء الحرب أو حتى قبلها (هام وشتادلر وتاركل وفسترام)، أو تصادوا عن التعبيرية (فيلرل وين ودولان). وكانت آخر ملحزاتها الكبرى مجموعة من المختارات الشعرية تحمل اسم «لحج البشرية» (١٩٢٠) ومسرحيات تولر وكايبر، وإذا وسعنا قليلاً التعريفات المتداولة للتعبيرية يمكننا أن نضم تحت لوائها «الأيام الأخيرة للبشرية»، لكارل كراوس والأعمال المبكرة لبرتولد بريخت وقد عرفت نهاية الحركة عدة عوامل، منها الحرب التي تقي بها التعبيريون في البداية ثم عارضوها، فقد جعلتهم نهايتها زالدين عن الحاجة. وتلا ذلك إحساس عميق بتعظم الوهم حين انجر حلهم عن عصية الأمم وجنس بشري جديد. كذلك فقد لعبت التعبيرية عن مواقع الصدارة من قبل حركات أكثر «راديكالية»، مثل الدادائية والسيراليانية، وفي ألمانيا بدت مثالياتهم في ظل المزاج المضاد للثورة و«الواقعية» السينيكاكية للموضوعة الجديدة بدت ذات طابع مسرحي ساذج، وأخيراً فقد دفع بلوخ النازي السلطة بالناسجين إلى الصمت أو المنفى أو السجون، ولكن التعبيرية إن كانت قد انتهت إلى ذلك القتل، فقد مثلت دون جدال ويجدارة أول نسخة ألمانية من الفن الحديث. ومن ثم فسقدت كانت الجدالات بين بلوخ ولوكاتش وأنصار كل منهما بشأن مصيرها من حيث الأساس - صراعاً حول المفزى التاريخي للحداثة بصفة عامة. وقد بدأ بلوخ دفاعه عن التعبيرية بهجوم مضاد موقفي على اعتماد لوكاتش عن إنتاج الحركة الفعلية، خاصة في مجال الرسم الذي

تتوابع فيه أبهى متجزات التعبيرية (كان بلوخ معجباً منذ زمن طويل بمارك^(٥) مع أضعف نقطة في جماليات لوكتاش التي لأزمته طويلاً، مضى بلوخ يؤكد شرعية التعبيرية، أيديولوجياً بوصفها احتجاجاً على الحرب الإمبريالية، ولقياً باعتبارها استجابة لازمة فترة التقافية، يتحل فيها العالم الثقافي الحضاري للبرجوازية بينما لم يكدم يشكل بعد العالم الثقافي للبروليتاريا الثورية. وفي النهاية مضى بلوخ إلى تبرئة التعبيرية من الاتهامات المتكررة التي تصيبها بالنخبوية والعدمية الثقافية، بالتأكيد على نزوعها الإنساني الضمني والاهتمام الذي أبداه مثلها بأشكال الفن والتزيين الشعبية والتقليدية. لم يترشح لوكتاش عن مؤلف، ورثاً على تأملات بلوخ حول الطابع الملتصق للتجربة الاجتماعية المعاصرة أصر على أن الرأسمالية تشكل كلاً موحداً، ويوضح بتجلى تحديدك في لحظات الأزمة تلك التي تجعل بلوخ يتحدث عن التفتت، وقال: إن الذاتية المميزة للفن التعبيري تمد إنكاراً لهذه الحقيقة الكبرى وتتكبر للهدف لكل فن مسرور، وهو إعطاء انعكاس أمين للواقع، ثم إن الشعبية، في الفن تعني ما هو أكثر بكثير من الاندفاعات الحماسية المميزة للتعبيريين، فالفن الشعبي الحقيقي يتميز بتأكيده على التجربة الأكثر تقديمية للأمة، وبملائته الوثيقة بالواقعية، وهي الشكل الجمالي الذي هو في متناول «الشعب» حلاً.

وان يختلف كثيرون مع تعليقات بلوخ على الأساليب التقديرية لقصصه، فقد كان الإجراء المتبع عند لوكتاش هو تشييد نموذج مثالي لما يعتبره الأساس الأيديولوجي للأعمال المعنية، ثم يصدر حكماً جماعياً بشأنها في ضوء مواقفه السياسية الأيديولوجية، وكانت النتيجة في أغلب الأحيان مسوراً خطيرة من الغلط والاختزال، وأحياناً - حين كان يقدم بالفعل على تحليل أعمال بعينها -

عمى مطلقاً كما يؤن أدورنو فيما بعد، متحرراً من شاعر الصداقة التي كتبت بلوخ على الأرجح، ولم يكن هذا الاختلاف في الطريقة مجرد خلاف تقني، فعند لوكتاش يكون التاريخ الأدبي ماضياً منتظماً وأحادياً، يحدد التاريخ الأوسع معناه وقيمته كما يحكمه، والتقاليد التي تسلمها للحاضر المقلب «التقدمية»، من الماضى هي مجموعة من القواعد الملزمة،



إرنست بلوخ

يرث يتبعين على الورقة الأدباء احترامه تمت طائلة الحرمان من الميراث، أما بلوخ فقد كان هذا التاريخ بالتسمية له هو التراث، مستودع لا شيء فيه يصور «ماضياً» ببساطة أو نهائياً أبداً، ليس نظاماً من الوصايا بل بالأحرى جماع ممكنات، وعلى ذلك، ليس هناك عمل يمكن ببساطة إحلال آخر محله بغض القيمة التبادلية الأيديولوجية للأخير، أو إغفاله كلية بسبب خروجه عن هذه القاعدة الجمالية أو تلك، وهو المحور الملزم لنقد تلك هي واقعه هو العمل الفني المنفرد، وهو النقطة القاسمة سببة الصيت في نقد لوكتاش، غير أنه ينبغي أن يذكر أيضاً أن طريقة لوكتاش كانت أيضاً جزءاً من أصنام أعلى وطموح أعلى لصله، الذي أثمر - على نحو لا يتوافر في أية مجموعة أعمال كاملة معاصرة له - تاريخاً منهجياً للسرد الثوري، وعرضاً

متماسكاً للعلاقة بين الأيديولوجيا والشكل الأدبي، وربما كان كتابه «الرواية التاريخية، الذي كتبه في تلك الفترة تفسيراً ركباً على بلوخ، يمثل أقوى مثال على ذلك.

وليس من السهل التحكيم في الموضوع المحوري لهذه المناقشة، أي العلاقة بين الفن التعبيري والواقع الاجتماعي، لقد تفادى نقاش بلوخ عن التعبيرية لمواجهة المباشرة مع المنطلقات الجمالية لهجوم لوكتاش، فالتفت على الفئران خصمه أن الواقعية الصحيحة للفن هي رسم الحقيقة الموضوعية في أعمال عضوية وبنموسية تستبعد منها كل مادة مخالفة أو غير متجانسة خاصة في الأقوال المتعلقة بالمهايم، واختار بلوخ - بدلاً من المواجهة - الإصرار على المصدقية التاريخية للتجربة التي تمتد إليها التعبيرية، وبذلك ترك المجال مفتوحاً أمام لوكتاش كي يذكره ببساطة بأن الانطباع الذاتي عن التفتت ليس له أساس نظري، وأن يستلزم أن التعبيرية - بوصفها فناً يتميز بالذات بسوء تمثيل الطبيعة الحقيقية للكل الاجتماعي - لا مصداقية لها، وكان تأثير هذه «المنارة» من جانب بلوخ تشبثت انتباه لوكتاش والتباهه أيضاً عن واحد من أهم الموضوعات في النقاش الدائر بينهما. فقد اتفاد لوكتاش لدفاع بلوخ ذي الطابع «التعبيري»، ليؤكد «وحدة الكل الاجتماعي»، ولم يفلح في التقاط النقطة الأساسية فيه، وهي أن هذه الوحدة «متناقضة» على نحو لا يقبل التبسيط، بذلك فانت الفرصة لمناقشة مشاكل التمثيل الفني للتناقض - وهو السياق الغائب في ملاحظات بلوخ حول المونتاج، والنظر الخدين في جماليات لوكتاش الواقعية.

كانت الجبهة الشعبية هي الإطار السياسي - الثقافي الصريح للمناقشة، ويمكن القول إن هذه المناقشة مثلت إحدى النقاط البارزة في الجدالات الثقافية المرتبطة بفكرة الجبهة

الشعبية. غير أنه يجب أيضاً ملاحظة أن هذه النقطة بالذات كانت أضعف ما في كلا المقاتلين، فإذا كان لوكاتش محققاً في إشارته إلى أن قائمة بلوغ عن الاعتمادات الشعبية للديمورية وما تدعى به للشعب متصفة تماماً، وأن الحالة يصلة عامة هي من الناحية الموضوعية تخريبية ومن ثم مفترية عن الشعب، فعلياً، فمن الواضح أيضاً أن استشهاده هو عن التكاليد الجيهرية الشعبية - خاصة فيما يتعلق بألمانيا - تعسفية في أحسن الأحوال وفي أسوأها ماسخة، ولكن لعل الحكم النهائي في الصجج المتصارعة لكل من بلوغ ولوكاتش، يجب إسناده إلى استقصاء أوسع للحدود الثقافية والسياسية لفكرة الجبهة الشعبية ذاتها^(٦) من هذا المنظور يمكن أن يتكشف الدور الذي لعبه كل من الرجلين في ضوء آخر أيضاً. ففرم الاستئصال النهائي الذي يؤسف له لعل لوكاتش - والذي يهبط كثيراً دون مستوى الصجج الأساسية في مناقشته، والمثير بأعراض النقص الإدارية للثقافة الرسمية في الكومنترن خلال فترة الجبهة الشعبية - فمن الخطأ افتراض أن بلوغ كان أكثر تحديراً من لوكاتش - من أسوأ تشوهات ذلك الزمن، فقد كسان بلوغ هو الذي تطوع في شيكوسلوفاكيا بتقديم شهادات مرآية عن محاكمات موسكوفسكو، مكملة للكتابات الرسمية عن مؤامرات نازية - يابانية في الحزب النازي، وذلك في الوقت نفسه الذي كان يقاوم فيه الحملة ضد الديمقراطية، بينما تفادى لوكاتش في الاتحاد السوفيتي - غير مدعوع بهذا الصدد - تفادى الموضوع بقدر ما يمكنه، وكانت نتائج هذه المجال أقل خطورة بكثير، إن التاريخ الحقيقي لتلك الفترة لا يقدم عزاءاً للامتيازات السهلة في الأحداث المستعمارة للذاكرة، سواء في الجماليات أو السياسة.

فرديريك جيمسون

مناقشة حول التعبيرية

نحن جداً أن التالي قد دعوا يجادلون ثاقبة حول هذا الأمر، فمقدرة غير محددة كان هذا يدعو غير وارد، كانت، الركاب الأزرق^(٧) قد ماتت، وفلمن تسع أسوأ تعديداً للتكرار مرة أخرى، وليس بمجرد الدوقير للذكرى، فلهذا أكثر لعمية أن هناك أناساً يمكن أن يفعلوا كل هذا الانتماء بشأن حركة التفتت منذ زمن بعيد، كما لو أنها ما زالت قائمة، ويقف في طريقتهم. التعبيرية لا تكفي بكل تأكيد للحاضر، ولكن أمن المحلل أنها لا تزال تدعى علام حياة؟

تد مثلاً، زيجلر كتركى محبة في أحسن الأحوال في أثمان حقة من كبار السن^(٨). كان لأمثال هؤلاء مفعون بمحاسب الشرباب في وقت ما، ولأن يخلون ولاهم للتراث لكلاسيكي، ولكنهم مازالوا يمانون من آثار قاعاتهم القديمة، فقد انتهى «دين» - وهو ممثل قد للتعبيرية - إلى اللاشية، ويشير زيجلر إلى تطوره مستقجاً: «إن هذا للتطور كان حمياً، وللتعبيريين الآخرين كانوا بمسألة غير محققين بما يكفي كي يسلموا إلى آخر الشروط نفسه. ويوسنا اليوم أن نرى بوضوح أية ظاهرة كانت للتعبيرية والام تقود، فقد منحت إلى نهايتها الطبيعية، إنها تؤدي إلى اللاشية».

الصديق الذي أثاره للتعبيريين مؤخرًا إذن ليس بمسألة أسراً خاصاً، بل إن له وجهاً سياسياً. ثقافياً، بدأ مناخنا للفاشية، و«فور» البرشيرة^(٩) تبين أنه أحد الشروط السهلة لظهور، ومن سوء حظ زيجلر أن هتلر - قبل

مناقشة للتعبيرية



بشرة أسابيع فقط من نشر بحثه عن مقدمات الفاشية. لم يستعمل إطلاقاً الإقرار بهم في الخطاب الذي ألقاه في ميونخ، ولا في العرض الذي أقيم هناك^(١٠). حقا إنه لمن القادر أن يجعلني للاً معنى لاستنتاج زائف، وحكم سابي محمول بمثل تلك السرعة وذلك الوضوح الصارخ.

ولكن هل جعلني هذا اللامعنى ضاماً، بطريقة تقننا اليوم؟ إن ذلك التلاقى مع هتلر في إنكاره للتعبيرية، لابد أنه كان صدمة لزيجلر. ولكن لعل ذلك المسموح كالت لديه أسبابه في ميونخ لتتسر على آثار الفاشية (وإن كان يصعب تصور ما قد تكون تلك الأسباب)، لذا لم أأرأ أن الدخول في صلب الموضوع، وبغضى ألا يركز على سوء حظ زيجلر في ترتيب الأحداث، ولا حتى على مقاله ذاته، بل ينبغي أن توجه اهتمامنا إلى المقدمة التي كتبها «لويشتنزلر» لسمول الغاش في إسهامه السابق في مناقشة الأشمار الثقافية للتعبيرية.

ونشير إلى مقال لوكاتش «عظمة والحدار للتعبيرية، الذي نشر منذ أربعة أعوام في «الأدب الألماني»، فهذا الفصل هو الذي يقدم الإطار الفلسفي لأحدث الكتب الجائزة عن التعبيرية. وسوف نركز فيما يلي على هذا الفصل، حيث إن لوكاتش يقدم الأسس العقلية لإسهامات كل من زيجلر ولويشتنزلر، لقد كان لوكاتش أكثر اهتماماً في استنتاجاته بكثير منهما، فقد أصر على أن القول «الواحدة» للتعبيرية ليست فاشية، وأن للديمورية في التحول النهائي لا يمكن أن تصبح أكثر من مكون محدود في التركيب للفاشي، ولكنه في خلاصة مقاله قال إن: «الفاشيون كان لديهم ما يسوغ تبين ثراث يمكنهم استخدامه في التعبيرية». وأن جوبلر وجد «بذور بعض الأفكار السليمة^(١١)» هذا، قورصها الأسلوب الأدبي المقابل للإمبريالية في كامل تطورها، تستند التعبيرية إلى الأساطير للاعقلانية - أن أسلوبها الإبداعي يزعج نمو إعلان مبدائي عاطفي خطابي لأجوف، وفاغية زائفة مسرحية... إن فية للتعبيريين كانت بلا شك تنجم إلى تقويض السلفية، ولكن بما أنهم عاجزون عن تحرير أنفسهم ثقافياً من طفولية إمبريالية، وما أنهم مترابطون مع التحلل الأيديولوجي

البرجوازية الإمبريالية دوماً فقد أو مقاومة له، بحيث يلعبون أدواراً مزدوجة، يمكن أن يلحق بهمهم الإنعاش - دين أن يكون في ذلك تشويه له - بركب التفسخ والسلفية التي تتكون منه ديمولوجية للشاشية، ويومض أن نرى على الفور أن ثلثي القليل بأن التمورية والقضاية مصيريات في القالب نفسه، وجد مصدره النهائي ماء، والفرصية المقابلة عن التمورية في مواجهة التراث الكلاسيكي مثلاً، صارمة عدد لوكانش شاملاً كما هي عدد زيجول غير أنها عدد لوكانش تكتسب أساساً مفاهيمياً وأبست مجرد صمغة مفورة.

غير أن للفرصة للقفزة لا تحصى إظهارها بسهولة من الناحية الموضوعية. فمن يلق نظرة على مقال لوكانش (وهو أمر تحبذ بهد: فالأسلأ أكثر إفادة دلماً) سلاحظ من البداية أنه لا وجود لإشارة في أي موضع لرسم تمويري واحد، إن ماركه وكلي وكوسكوفا كاثندونمكي وجورلن وبكس وشاجال لا يظهرين على الإطلاق. دوح جانباً نظراً من المورسقيين كما في الأعمال المعاصرة لشهابرج، ويظهر هذا العنشة وبالتالي لأن الصلاقة بين الرسم والأدب في ذلك الوقت كانت وثيقة للغاية، كما أن أعمال التصوير التمورية كانت مميزة لهذه الحركة أكثر ما كان أدبها، وبمستلاً عن ذلك فقد كانت للإشارة إلى الترمين ميزة إضافية، إذ كان بسبب استبعاد التمورية تلك القطعة، لأن بعض صوره تسم بأهمية وعظمة باليونين، ولكن حتى الأعمال الأدبية لم تخط بها تسحق من الأعلام - سواء من ناحية الكم أو الكيف. فقد كحفي نقادها بانتقاء أعمال محدودة وغير نموذجية. فقد غابت صلاً أسماء تاركيل وهامم وإلسا لاسكر شول، ولم يشر إلى أعمال فيرلن المبكرة إلا لأنه كتب بضمه أشخاص مشية، ويومض الأمر نفسه على إرنشتاين وهاستكلر أما أشعار يوهانز بيشر المبكرة والهمة في حالات كثيرة فهي تستدير فقط للتحقيق بأن المؤلف "نجح في التخلص تدريجياً من الأسلوب التمويري، بينما تكرر الانقياسات من شعراء مدرسين مثل لودفيج روبرت فقط مرة أخرى لمرور تأكيد تهملة للزعة السلبية المجرية. ويتم الاستشهاد بشكله في هذا

السائق أومضاً أرغم أن شكله لم يكن تمويرياً يرمياً، وإنما من أقصار السلام المجر وحسب (شأن ككور من الرجال وللشعراء المعترمين من أمثال هيرمان هوسه وستيفان زفايج).

قألية مادة يستخدمها لوكانش إذن لمرض وجهة نظره بشأن التمويريين، إنه يتناول مقدمات أو مذيلات للمحاضرات الأدبية، مقدمات كتبها بيتشوس أو مقالات أصحية لليونارد وروينر وهيلر ومرد أخرى من هذا القبيل، لذلك فإنه لا يدخل في قلب الموضوع، أي الأعمال الإبداعية التي تقدم الانطباع للمدرس في الزمان والمكان. حقيقة يمكن المراقب أن يعود نظرية لنفسه كجوية. إن مائدة مستعلة من البداية، إنها أدب عن التمورية، ينطلق منه كأساس يستند إليه في أحكام أدبية ونظرية وتقنية، ولا شك في أن غاية لوكانش هي استكشاف «الأساس الاجتماعي للحركة والفرصيات الأيديولوجية النابعة من هذا الأساس». ولكها بذلك تعاني من محدودية منهجية تتحكم في أنها تلجج وحسب مفهومياً عن مفهوم، مقالة عن مقالات وحتى ما هو أقل من ذلك. ومن هذا اللقد المتكسر تقريباً فقط على الترمين والتعارات التمورية، وأساساً تلك التي صاغها المسقون عليها، إن لم يتوسمها عليها.

في هذا الإطار يقدم لوكانش كثيراً من الملاحظات الدقيقة واللامعة، فهو يلتفت الانتباه إلى نزعة «السلام المجر» والمفهوم اليومي عن «البرجوازية»، والطبيعة البروية للتمورية، بل الأيديولوجية الهروب، أدبها، وكذلك يكثف الطبيعة الذاتية المحض للزعة للتمورية، والغيبية المجرية المتضمنة في محاولاتها لكشف عن جوهر الأشياء عبر تصويرها بالأسلوب التمويري، ولكن حتى فيما يتعلق بمسألة الطبيعة الذاتية للزعة التمورية، فإنه لا يتخذ من هؤلاء الشعراء موقفاً متصفاً، حين يريهم - استناداً إلى المقدمات - على «استمراريتهم الدعية» ومحفوفتهم الثقافية، ويمكن قول الشيء نفسه عن زعمه أن كل ما كتفط عنه أعمالهم من محترق هو «المجرة البائسة البرجوازية الصغير الرابع في شرك عجلات الرأسمالية» أو «الاحتجاج المقيم للبرجوازية الصغير في مواجهة لملامات الرأسمالية

وخوطائها، فحتى لو لم يقل للتمويريين - أو لم تكن لهم رسالة ينادون بها خلال الحرب الصلبي - دعا المصاداة بالسلام وإنهاء التلقين فإن هذا لا يعطي الحق للوكاش في أن يرفض انقياساتهم بوصفها مسامرة إشباع^(١٢)، أو أن يصفهم بأنهم لا يدعون أن يكونوا شيئاً تقديراً زلفاً ومجرداً بصورة مستعلة، وغريباً، من الممارسة للزعة الإمبريالية، (التشديد للمؤلف).

صحيح أن فيرلن وآخرين من أمثاله قد حولوا زعمهم السلبية المجرية بعد الحرب إلى بوق لجة، وفي سياق للزعة أصبح شعار «الانعاش» حملة مضادة للزعة المجرية، ولكن هذا لا يحل المطاع الثوري البرجوازي لذلك إشعار أثناء الحرب ذاتها، وقبل القطعة التي كان يمكن أن تتحول فيها الحرب إلى حرب أهلية، وقد قفمه على هذا النحو البسيط السياسيين الذين كانوا عازمين على الكفاح حتى النهاية للزعة، وفضل أن ذلك فقد كان هناك ما يكفي من التمويريين المستعدين لإعلان تأييدهم للفصولة المسلحة، لحة المسوخ وهو يخرج مجلى للزعة من السجد. لم تكن تلك قبل من الحب الأخرى ساذجة بقدر ما يظن بها.

وبالعل فإن التأكيد بأن التمورية لم تنالق لبداً «الفرصيات الأيديولوجية العامة للإمبريالية الألمانية» وأن «نقدنا التمويري، ودعم الإمبريالية في نهاية المطاف، ليس فقط أحادي الجانب ومشوهاً، ولكنه مصصف إلى حد أنه يقدم نموذجاً لذلك للزعة من اللزعة الاجتماعية للخطوط التي عارضتها لوكانش نفسه دلماً، وكما لاحظنا فإن شيئاً من هذا لا يس الأعمال الإبداعية القضاية للتمورية، وهي البرودة التي تحطها هذا. إن هذه الملاحظات تتكفي أساساً إلى مجلة Ziel - Jahrbuch^(١٣) وميلاتها من الكتابات التقعية التي طواما الآن تسلمن مشروع (وإن كانت تمت قيادة هانز ريشي سان غلت على الأقل من صراحة الحرب الإمبريالية)، ولكنها لسنا بحاجة للإسهاب، في فكرة أن في الانفجارات المعاطيفة لئن هذه للزعة، بأنقياسها نصف المعوقة نصف التمورية، والتي تبقى اليوم مبهمة مثلاً كانت حبيبة، يوجد ما هو أكثر من الأيديولوجية للحزب الاشتراكي الديمقراطية المستقل الألماني^(١٤) التي يرد

لوكاتش أن يخلخل التعبيرية إليها. ولا شك أن تلك الانفعالات الماطلة كانت ملجئة لا مبهمة وحسب حين لم يكن لها موضوع خارج نفسها، ولكن وصفها بأنها تعبير عن «الحيرة البائسة للبرجوازي الصغير، يموزها الدوق». كانت مادتها مختلفة. إذ كانت مكونة جزئياً من سرور عذبة، ولكنها أيضاً مكونة جزئياً من أغنية (فانتازيات) ثورية نقدية وفي أحيان كثيرة محددة تماماً، إن كل من له أذن تسمع لم يكن يخطئ الحصر اللغوي الذي انطوت عليه تلك الصرخات، حتى وإن كانت مغفلة للاضبط والنعيم، وقد، بددت، كمية كبيرة من «الثرات الكلاسيكي». أو ما كان يصور أدق حيل ذلك «كأنا كلاسكيك». إن الكلاسيكية الجديدة «أير كلاسورم» الدائمة أو القاعة بأن كل ما أتى منذ هومبروس وجوته غور جدير بالاحترام ما لم ينتج على سروريتها أو كاتباتي عندها، ليست موقفاً متطرفاً يستلزم الأمر منه أن يتابع الحركة الطليعة الأخيرة فيما عدا واحدة، أو يصدر منه الحكم عليها.

في ظل موقف كهذا، أية تجارب فنية حديثة يمكنها تقاضى عدم الإجازة؟ إنها لابد أن تكتفى باختصار باعتبارها وجوهاً لا ضمنحلال الرأسمالية. لا جزلياً وحسب، بل وهو ما قد لا يكون بعيداً عن المتعقبات، بل جملة، مائة بالمائة، والنتيجة هي القول بأنه لا يمكن أن يوجد شيء كالمطبعة في المجتمع الرأسمالي في مراحله المتأخرة، والمركات الاستغرافية تترك عنها أغنية امتلاك أية حقيقة، ذلك هو منطق منظور يطل على شيء بالأبيض والأسود. منظور يصعب أن يصف الرقعة، ولا حتى في بصاجات الدعاية. إن جميع أشكال ممارسة الطبقة الحاكمة تقريباً التي ليست بالشعرية من القويدي تكوّن معاً لتجمع مع الطبقة الحاكمة ذاتها. ويسوق هذا الكلام حتى حين تكبر للممارسة. كما يسلّم لوكاتش في حالة الديمقراطية بشكل لا ملحق. سلوة اللوليا ويشعر مثلهما ريسون ويكوبن كخسوم الفاشية القادمة. في عصر لوجهية الشجيرة ليويد التشيت يمثل هذا المنظر الأسود والأبيض لكل ملامحة من أي وقت آخر، إنه ميكانيكي وليس ديكويكيا، إن جميع تلك الاتهامات والإذاعات تجد مصدرها في الفكرة القائلة بأنه منذ الصف اللغوي الذي يحد

من هيجل عبر فيوريهاخ، حتى ماركس، لم يعد لدى البرجوازية ما تلمه لاء، فيما عدا التكنولوجيا وربما للعلوم الطبيعية، وكل ما عدا ذلك لا يثير لكثير من اهتمام «علم الاجتماع» في أحسن الأحوال، ذلك هو المفهوم الذي يدين ظاهرة مغفلة ولا سابق لها كالتعبيرية بأنها ثورية زائفة من المبتدى، إنه يسمح للتعبيريين. بل يرغمهم في الواقع على أن يبدوا مبشرين للثوارين، إن شجرة الأسرة التي وضعها شتراثر (١٥) تعد لنفسها هذا مكانة من حيث لا تحتسب وبصورة مركبة ضاماً. لقد صاغ زيجلر سلماً متصاعداً (كروشنود) من مجموعة من الأسماء التي لا جامع بينها. مكفياً بلاملة الفاصلة في الفصل بينها. ووضعهم في قائمة متعلبة باعتبارهم لغوة في الزمالة «العجيبة» نفسها: «باتشوفن» وروده ووبركههارت وتيتشه وتشمبرلين وهاوملر وولفنجريج. وعلى الأسس نفسها يشك لوكاتش حتى فيما إذا كانت لسيوان أية قيمة كمصور، ويكتم عن الانطباعيين العظماء بالجملة (وليس التعبيريون فقط) وسط حديثه عن لحدار القرب، في مقاله لا يفتي منهم شيء سوى خواء في السمحوى. ويبر عن نفسه فدياً في مراكمة تفاصيل تنطق بالسلم أمهيتها ذاتية محض.

وعلى العكس من ذلك يتجلى لكلاسيكيون الجدد كمالقة حقيقيين، تراههم وحده هو الذي يستحق هذا الاسم، والليسة زيجلر يشعل هذا أيضاً حتى مفهوم فنكلمان عن الثقافة القديمة، ببساطتها اللبية وعظمها الهادئة، ثقافة برجوازية لم

مناقشة للتعبيرية



تتعالى بعد، عالم يلقي لقرن مضى أو يزيد. وفي مواجهة تبسيط كهذا نحن بحاجة لأن نذكر أنفسنا بأن عصر الكلاسيكية الجديدة لم يهدم فقط سمود البرجوازية الألمانية وإنما كذلك للحالف المقدس (١٦)، بأن الأعمدة الكلاسيكية الجديدة والطراز «المتعطف» لسمار البيرت الإقطنية وأحياناً في الاعتبار ذلك المد للرجعي، وبأن قدماء فنكلمان أنفسهم لا يفلن أبداً من سلبية إقطنية. صحيح أن تلك «المدالح لأزمة الفن» (١٧) لا تقصر نفسها على هومبروس وجوته، فلوكانش يقدر بلزاً عالياً، ويدافع عن هاينه كشاعر من حجم قومي، كما أنه أحياناً يكون بعيداً عن مخافة الكلاسيكية حتى إنه في مقاله عن هاينه يستلزم أن يصف موريكه - الذي اعتبره تلماً محبو الشعر الأقدم واحداً من أكثر الشعراء الغنائيين الألمان أصالة - بأنه «ساحر عديم الأمية»، ولكن بسفة عامة يحدّر الكلاسيكي صعباً، والرومانتيكي مريضاً والتعبيرية أكثر الجمع مرضاً، وهذا ليس ببساطة بالتعارض مع الواقعية المرضوعية الخاصة التي تميز الكلاسيكية.

ليست هذه بالمناخية اللائمة لإجراء نقاش مفصل حول موضوع هو من الندة بحيث لا يمكن إلا لتفصيل بالغ الدقة أن يوفيه حقه: فهو يتصل بجميع مشكلات نظرية الانحياز المادية الجدلية، وسرف أكتفى بالتوقف عند نقطة واحدة، إن فكر لوكاتش يتجده أمراً مفروضاً منه وجود حقيقة مظنة متكاملة تسدّد بالفن ذاتية الضالية، ولكن ليس «الكافية» غير المنقصة التي دائماً ما ازدهرت بفننا أفضل البظم الدالية، بما في ذلك الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، أما مسألة ما إذا كانت مثل تلك الكافية تشكل قطعاً للواقع (المحققة) فديقى مغفلة للساؤل، فإن كانت كذلك فعلاً، فإن تجريب التعبيريون بتكتيكاتهم التي تعتمد القطع والتوليد لا تصدو أصاباً فديعية (١٨) جوفاء كما هي حال أحدث تجارب المونتاج وغيره من حيل قطع الاستمرارية. ولكن ماذا إذا كانت حقيقة لوكاتش. تلك الكافية المسجوة للانهائية. ليست موضوعية للفتة مع ذلك؟ ماذا إذا كان مفهومه عن الواقع لم يفلح في التحصر ضاماً من الأنظمة الكلاسيكية؟ ما إذا كان الواقع الحقيقي هو

أيضاً الانقطاع ولا استمرارية؟ وما أن لو كانت عمل يفهمهم عن الواقع مغلق مرسومي النزعة، فهو حين يفحص التجريبية يرفض بحزم أية محاولة من الفنانين لتشديد في صورة العالم، حتى لو كانت صورة للأسمالية. وأى فن يجتهد لاستغلال الصدوات الواقعية في العلاقات المتبدلة الخارجية واكتشاف الجدد من داخل شقوقها، يندرج في نظره مجرد عمل من أعمال التحدير العمدي، ومن ثم فهو يعادل التجريب في الهمم بحالة الانحلال.

عاد هذه النقطة حتى براسته فوضه تماماً، ولا شك في أن للتجريبين استخداماً بل أفرطوا في تناول انحلال حضارة البرجوازية في صحتها للشأخ، ويكره لو كانت، وتطويع مع التحلل الأيديولوجي للبرجوازية الإمبريالية، حين أن يقدموا نقداً أو مقاومة، أخذين أحياناً دور طيطها، ولكن فكرة «التواطؤ» الفجاء لا تتطويع على قدر كبير من الحقيقة، أولاً، فهو كاشف لنفسه يعترف بأن التجريبية، مثل من الانحلال الأيديولوجية مكرراً لا يستهان به في الحركة المناهضة للحرب، وثانياً، بقدر ما يجوز التواطؤ بعضي إيجابى، أى التبريد الفطى للانعقاد للثقافة، ومثل لمره أن يصاح: ألا توجد علاقات جلية بين النور والانحلال؟ هل يصف الاضطراب وعدم التوضيح وعدم الشمول دائماً وفي كل حالة باعتبارها انحلالاً برجوازيًا؟ ألا يمكن أن تحدث هذه الظواهر بالقدر نفسه، وعلى النكس من ذلك الرأي التجسبي وغير الثوري بكل تأكيد - جزءاً من النحول من العالم القديم إلى العالم الجديد؟ أو على الأقل جزءاً من النضال المودى إلى ذلك التحول؟ هذه قضية لا تحل إلا بالخص الملبوس للأعمال نفسها، ولا يمكن تسويتها عن طريق الأحكام المسبقة كلية المعرفة، حسن، التجريبين هم «طيطها» الانحلال، فهل كان حلهم بدلا من ذلك أن ينكبوا دور الطبيب على قرائل مرض الراسمالية؟ هل كان عليهم أن يملأوا إصماف سطوح الواقع بروح الكلاسيكيين الجدد مثلا أو معاني الموضوعة الجديدة^(١٩)، بدلا من الإصرار على جهودهم في الهمم؟ بل إن زوهر وينب التجريبين على «تضريب» التضريب، حين أن يدرك وسط كرامته أن اثنين بالناسق ساويان موجبا، إنه غير قادر

إطلاقاً على تقدير مغزى موت الكلاسيكية الجديدة، وهو أقل قدرة من ذلك على فهم الظواهر التجريبية التي ظهرت بالذات لمحنة أن النهار الواقع الخارجي القديم، ولا نتجت من مشاكل المونتاج^(٢٠). كل هذا في حيزية ليس سوى «خردة ملصقة ببعضها ببعض»، نفايات لا يستطيع معها غفراناً للفائض، مع أنهم لا يقبلون بأى منها هم أيضاً، إنهم في الواقع يشاركونه رأيه تماماً.

تكن لعبة التجريبية تماماً حينما يديها زوهر: أنها قسوت الروتين المنقطع والأكاديمية الذين جرى إغفال «قيم الفن، إتيها، قهلاً من التحلل لشكلى، لعمل الفن، وجهت الاهتمام للشر ومحتوهم في سمهم نحو أقصى أصالة ممكنة في التجريب، ولا شك أنه كان هناك جمالون استحووا نعمها غورليقيدية والمباشرة بشكل يسيل تقويه برأى كسوفاتهم الخلفية أكثر من اللازم، وبراجهم الفاصلة لم تكن ذلكم، بل لم تكن غالباً لتحقيق مرجوة يكتب لها النول، ولكن تقويماً منصفاً وغير محيز ينبغي أن يستند إلى أعمال التجريبين أنفسهم وليس - برفض لتوسط النقد - على التشرهات، فضلاً عن الاعتماد على فكرة رديئة، التجريبية كظاهرة ليست لها سابقة، ولكنها لم تكن في ذلكم بأية حال محجزة نفسها ولا تقايل، وعلى النكس من ذلك تماماً - وكما يبرهن «الراكب الأزرق» - فقد راحت تنكب في الماضي بحثاً عن شهود من نظرية مشابهة، واعتقدت أن بوسها أن تكتين نطال لها في جرونفسالد وفي الفن البدلى وحتى في الباروك، فإن كان لمحت قد أسفر عن شيء، يمكن القول إنه لكشف عن نظائر ليست بالتقليدية، لقد وجدت لها أسلاً في حركة «المطافعة والمنطق»^(٢١) في سبعينيات القرن الثامن عشر، لقد اكتشفت نماذج تدعو للإعجاب في الأعمال الأوروبية لجوته الشاب والشيوخ «الهاصون في العاصفة» و«الندرة» وفي الجزء الثاني من «فاوست»، ولحنلا عن ذلك، فليس من الصحيح أن التجريبين مغفرون عن الناس المصاعين بمغزى الفائلة، ومرة أخرى فإن النكس هو الصحيح، لقد قللت «الراكب الأزرق» للرسم الزجاجية في مرنان^(٢٢)، وكان للتجريبين في الواقع هم أول من فتح أعين الناس على هذا الفن الشعبي المؤثر والمريب، وعلى

الحواثه لغزو الأنتار إلى رسوم الأطفال والمصايين، وأعمال المرضي العقليين الباطية على الاضطراب وإلى الفن البدلى، لقد أعادوا اكتشاف «فن التزيين الشمالي»، أعمال الحفر المصقولة إلى حد مذهل الموجودة في كراسي الفنانين غزائاتهم والتي ترجع إلى القرن الثامن عشر، وقسموها باعتبارها أول «طراز نفسي» عضوي وعرفوها بأنها نوح من التقاليد القوطية السرية، وتتمتع بقيمة أعلى من الطراز المصري الأسفراطى الذى يحمى بصفاء لا إنسانى، وحتى من الكلاسيكية الجديدة. ولما أنسا بحاجة إلى أن نصنف أن «فن التزيين الشمالي»^(٢٣) هو مصطلح فى مأخوذ عن تاريخ الفن، وأنه لا هذا النوع الفن ولا الإجلال العار الذى حياه به للتجريبين لهما أية علاقة بحبابة وفرتنج المشعرة لكل ما هو شمالي، والتي ليس هذا الفن بحال مستديراً. وبالمثل فإن «فنه» الشمالي ملهى بمؤثرات شرقية من رسوم على السجج واعتماد على الخطوط في التزيين، وقد سار بصفة عامة عصرنا (إضافياً في التجريبية. هناك نقطة أخرى وهي الأكثر أهمية على الإطلاق، فرغم كل ذلك السور الذى كان يجده التجريبين في «الفن البربرى» كان مذهبهم النهائي إنسانياً كانت موضوعاتهم كلها تقريباً تحويرات إنسانية عن الصنفى، لغز الإنسان، وبعض النكر عن زرعهم السلبية، وتأكد هذا حتى برسومهم الكاريكاتيرية واستخدمهم المورثات الصناعية، وقد كانت كلمة «الإنسان» ملصاً شاملاً في كلام التجريبين في تلك الأيام، شاملاً كما تشيع اليوم بين النازيين الكلمة الناقصة «الميوان الجميل»، وقد أسره استخدمها أيضاً، فقد ظهرت في كل مكان «الإنسانية العازمة»، وفوق الصفات كتبت عبارين من نوع «فجر البشرية» أو «أصقاء البشرية» وهي مقولات لا حياة فيها بل لا شك، ولكنها أيضاً أبعد ما تكون عن مقولات مهنددة للتفاشية من حق مادية ثورية أصيلة إنسانيتها عاقلة أن تذكر تلك الرذالة السمية، لا أحد يزعم أن التجريبية ينبغي أن تنكض مثلاً أو أن تصير «بشورة». غير أنه ليس هناك من مجرد أيضاً لمحت الاهتمام بالكلاسيكية الجديدة عبر تجديد معارف عفا عليها الزمن مع تعبيرية تراجمت قيمتها منذ فترة طويلة. وحتى إذا لم تكن حركة فنية ما

«بغيره» لأى شيء، فلهذا لهذا السبب ذاته نجد أقرب للفنانين للشبان^(٢٤) زمن كلاسيكية من الدرجة الثالثة تدعو نفسها «واقعية اشتراكية»، وتعامل على هذا الأسس، وإن تفرس فربما على المعمار والرسم والكتابة المرتبطة بالضرورة تخفيها جميعاً. والنتاج الأخير ليس أية يونانية مرسومة بل الكروب لللاحق على طريقتي «فيلدنورج»^(٢٥). وحتى كلاسيكية أكثر أصالة وإن كانت ثقافة بلا شك، فهي مجردة مستقرة، مخططة، إنها ثقافة دون حتى حساسية^(٢٦).

ومع ذلك، مازالت عرولطف فترة سابقة تثير الجدل. ويعل التعبيرية إذن لم يطف عليها الزمان رغم كل شيء، من النماذج مازالت تحتفظ بغيره من الحياة؟ وبمينا السؤال - على نحو غير مقصود تقريباً - إلى نقطة البدء في أملاًنا إلى الأصوات المغطاة التي نسمع اليوم لا تعلى بعد لكنها إجابة بالإيجاب، ولا المشكلات الثلاث التي صاغها زيجلر في خضام مقالته تبقى بأى ضوء جديد، وتتسامل زيجلر ليختبر عدلته للمركبة، الأسئلة التالية، الثقافة القديمة، البساطة النبيلة والمظنة الهادئة. هلالزال نراها في هذا المصنوع، الشكليات، للمعروف واحد لأى أدب يطمح لأدب عظيمة. هل نوافق على هذا؟ القرب من الناس، الطابع الشعبي: المصراع الأساسى لأى فن عظيم حقاً. - فهل نقول بهذا ولا نحفظ؟ من الواضح أنه حتى إذا أجاب المرء عن هذه الأسئلة بالنفي، أو برهنها باعتبارها سبلة الصياغة، لا يعلى ذلك بالضرورة أنه مازال يخفى آثاراً تعبيرية، في داخله. قد أجاب هتزل - ومن سوء الحظ أن المرء حين يبراه بأسئلة مرجحة بهذه اللفظة يصعب أن يفادى التذكير - ويدون تحتفظ على السرائل الأولى والذات بالإيجاب، ولكن هذا لا يضمه في صفنا.

لندع جانباً «البساطة النبيلة والمظنة الهادئة» التي تطوى على سؤال محض تاريخي وتأملى يوعلى موقف تأملى تجاه التاريخ، ولنتفكر على المسائل المتعقبات «بالشكليات» و «القرب من الشعب»، مهما كان الإيهام الذى جرت به صياغتهما في السياق الصالى. لا يمكن إنكار أن الشكليات هي أقل

عروب للفن التعبيري (الذى لا يجب خلطه والتكبيبة)، وعلى العكس من ذلك فقد عانت بقدر أكبر بكثير من إهمال في الشكل، من إنزاف في التعبيرات التي تحتفظ بحالتها الغام، بجموح، أو بغرضية، لقد كانت سمها هي الأشكال. ولكنها عرونت عن ذلك وأكثر، يقرها من الناس، استجدها للقول، وهو ما ينعش رأى زيجلر الذى يفسهم وجهة نظر هسكللمان عن الثقافة القديمة، الأكاديمية المشقة منها، باعتبارها مصادراً قديماً للقانون الطبيعي، ويكفى بالطبع أن الفن المزيف هو نفسه شعبى بالضبط السبب للكلمة، لقد كان الرجل الرابى في القرن التاسع عشر يستبدل بخزانة ملابس المزينة بالرسم خزائنه من إنتاج المصانع ليوصلها بها، ويزجاجه المظلى بأنواع زاهية ملبوعة ملونة وكان يختبر نفسه في قمة العرونة، ولكن ليس من المرجح أن يصل أى شخص فيضط بين تلك الشمار السموعة للأرأسالية والتعابير الحقيقية للناس، ويمكن تبيان أيهما نفعاً في تزيين جد مخطفين، وأن إحداهما ستخفى باختفاء القدرة التي وادها.

ومع ذلك بقيت للكلاسيكية الجديدة بحال ترويضاً منذ الفن الرابى، ولا هي تعوى بشكل أصلى على عنصر شعبي. إنها هي ذاتها محصورة للقاء، وللنصبة التي تعطينا تعنى عليها طابعاً مستطماً للقاء، وعلى العكس من ذلك، وكما بينا فترنا فقد عاد للتعبيريين بالقل إلى الفن الشعبي، وأبعداً للفكر والفن والفن، وفيما يتطرق بفن

مناقشة للتعبيرية



التصوير كانوا أول من اكتشفه، لقد وجد الرسامون من الأمم التي نالت استقلالها حديثاً فحسب بصفة خاصة، التشويه اللاتيني واليورغرافيا، وجد هؤلاء جميعاً في التعبيرية حول عام ١٩١٨ منظوراً أقرب لتقاليدهم الشعبية من مستطم الطرز الفنية الأخرى، ناهيك عن الأكاديمية. وإذا كان للفن التعبيري كثيراً ما يبقى غير مفهوم للمراقب (ليس دائماً)، فلنذكر جرورتي وديكي وأبريخت الشاب^(٢٧) فقد يعنى ذلك فنها في تحقيق نواياها، ولكنه قد يعنى أيضاً أن المراقب لا يملك الالتقاط الحصى الذى يميز الناس الذين لم توههم الثقافة، ولا للفتح العقلى اللازم لتقدير أى فن جديد، وإذا صح أن نية الفنان حاسمة - كما يعتقد زيجلر - فقد كانت التعبيرية تقدماً حقيقياً للفن الشعبي، وإذا كان الإنجاز هو الذى يهم، فمن البسط الإصرار على أن تكون كل مرحلة من الصلوة على التقدر نفسه من الفن: الوضوح - فقد كان يهاكم هو أول من رسم بخرقة ملصقة ببعضها بسماجة. مما أفرع حتى أناساً مخطفين، وعد مستوى أدنى بكثير، كانت صور هارثولد الفوتوغرافية الساخرة قريبة إلى الناس إلى حد أن كاهن من صاراو مثقفين فيما بعد رفضوا أن تكون لهم أية صلة بالموتساج، إذا كان لا يزال يوسع للتعبيرية إثارة نقاش اليوم، أو أنها لم تمد خارج المناقشة على أية حال، يخرت على ذلك أنها كانت لابد تطوى على ما هو أكبر من أيديولوجية «الحزب الاشتراكي الأماني المستقل»، الذى فقد الآن أى أساس كان له ذات يوم، وسوف تظل مشاكل التعبيرية جذرية والتأمل إلى أن تجاوزها حلول أفضل من تلك التي وضعها منظروها، ولكن مناهج الفكر المجردة التي تسمى لاستحصال المقود الأخيرة من تاريخنا الثقافي، متجاهلة كل ما هو غير برويتارى، ليست مرشحة لتقديم مثال تلك الحلول. إن تراث التعبيرية لم يكف بعد عن الرجوع، لأننا لم نبدأ بعد حتى في التفكير فيه. ■

ترجمه إلى الإنجليزية

رودى نوليتجستون

الهوامش

(١) انظر موشول لدى - وهو موسيولوجية للمثقفين الغربيين، باريس ١٩٧٧. ص ٢٩٢ - ٣٠٠ عن علاقة بلوخ بالهجرة بلوكاتش.

(٢) الكلمة الإنجيلية مشتقة من سفر الرؤيا، Apocalypse (م).

(٣) كان على سيدل هاتل سديفا لواند بلانوين لذي استخدم مرة كرسول شخصي إلى لوكاتش حين كان هذا الأخير يعيش سرا في فوبيا، وفي أواخر العشرينيات تداول بلوخ وثلاثين المخرات معاً، وذكراً انطباعاتهما عن التجربة.

(٤) Solipsism: النظرية القائلة بأنه لا وجود سوى الذات واستحالة معرفة ما عدا تمولاتها (م).

(٥) وقد روى بلوخ فيما بعد أنه أعرب لوكاتش عن حماسه لعرض الراكب الأزرق، أعظم عام ١٩١٦، فرد لوكاتش بأن العرض يشبه للذلاقت، شعري أصليه مناهة.

(٦) يمكن لقارئ الرجوع لدراسة رائدة من هذا النوع لفرانكو سورليني بعنوان «تدريس الكتاب ونهاية مناهضة الفاشية». (سكروين، العدد ١٥) ربيع ١٩٧٤.

(٧) تأسست «الراكب الأزرق» في مونيخ. عام ١٩١١، وكانت ثاني أهم مدرسة للعبودية الألمانية في الرسم بعد «الجنس». وكان أعضاؤها البارزون هم فاسيلي كاندينسكي وإرنست لارك وأرست ماكنه.

(٨) برنارد زيجل هو الاسم المستعار لأندريد كوريل الذي نشرت مقالته في «الكتاب» عام ١٩٣٧.

(٩) «فجر البشرية» عرض لفتايات من الشعر الختالي للمجبري حرره «كورت بيتنوي» ونشر عام ١٩٢٠، وكان له تأثير بالغ في وقته، وقد تضمن مخبرات من شعر تاركيل وين وفيرغسون ولانسكر - سورلر، وهلم، وشكلر، وكانت كلمة Danmerg في العنوان مبهمة، تشير إلى أن واحد إلى غروب الجنس البشري الذي فشل في العرب المادية، ومولاد بشرية جديدة محروقة.

(١٠) في يونيو عام ١٩٣٧ نظم النازيون معرضاً للفن النحط في مونيخ، وسخرها فيه من الأعمال الحديثة البارزة التي نهروها من المتاحف الألمانية.

(١١) في عام ١٩٣٣ قال جوارز: «تصوري للتصورية على بعض الأفكار السلمية، فهذه شيء ما تجبري في الصبر بأسره».

(١٢) Shadow - boxing: تخريب السلاحم بفرجه للكلمات شخص مقترض (م).

(١٣) كان يرأس تحريرها كورت هيلر، ظهرت في الفترة ١٩١٥ - ١٩٢٠ (رغم حظرها عام ١٩١٦ بسبب ارتباطها الداعية للسلام)، وكانت مجهزة عن نشاط هيلر الطوباري السامي إلى إقليم هيمية أرستراطية مظقة.

(١٤) تكون هذا الحزب كاشفاق عن الحزب الاشتراكي الديمقراطي عام ١٩١٦، لمجواجا على نهج الحزب. ولما بين ١٩١٩ و ١٩٢٠ لحل موقفاً مابين الحزبين، الاشتراكي والديمقراطي والشيوعي، وفي عام ١٩٢٠ لقتدح في مؤنره الحزبي بالمرافقة على الانضمام للحزب الشيوعي، ولكن في المعارعة عاد معظم زعماله وكثور من أعضائه للحزب الاشتراكي الديمقراطي.

(١٥) شترايبر: كاتب نازي، وضع تسلسلا هرمياً للأجناس بتصنفة الجنس الأري وينتمي بالنور. (م).

(١٦) التحالف المقدس: تحالف رجعي من النصارى وبريطانيا وروسيا في مواجهة فرنسا في القرن التاسع عشر. (م).

(١٧) باللاتينية في الأصل - Laudatores Tem-poris acta.

(١٨) بالفرنسية في الأصل - Jeu d'esprit (م).

(١٩) ملكت الموسوعية الجديدة لرتكدا شعري سياسي على الإسراف الماطلي للتمبورية، ترويح مثاليها للتمبوريين بين إريش كاستنر وكاتب مثل إرس يونجر، وقد تركت لهجة الانتمثال للقرن بسمتها أوتك على بريخت.

(٢٠) المونتاخ هنا هو الجمع بين عناصر مقابلة في الترحا أو النمل لذي. (م).

(٢١) حركة أدبية ألمانية في أواخر القرن الثامن عشر شرحت على حركة التنوير للفرنسية وعلى تقليدها في ألمانيا. (م).

(٢٢) قرية في بافاريا كان كاندينسكي - وهو من أبرز أعضاء الراكب الأزرق - ملكه فيها بيتاً يقضي فيه الصيف منذ عام ١٩٠٨ حتى اندلاع الحرب.

(٢٣) Nordic decorative art

(٢٤) المباراة بين القوسين أضافها بلوخ لدى إعادة نشر النص في عام ١٩٦٧.

(٢٥) كاتب قومي مترواح في فترة حكم فيلهلم، تخصص في الأعمال المسرحية التاريخية المختلفة.

(٢٦) تلميح لتعريف زولا لأن المدرسة الطبيعية بوصفه «الطبيعة مشاهدة بصبائية، مينة».

(٢٧) في نص عام ١٩٣٧ يشير بلوخ إلى بخر لا إلى بريخت.

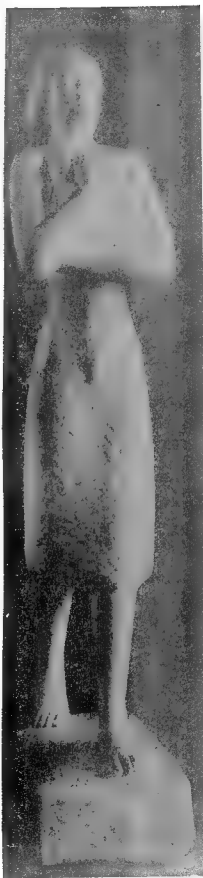
صورتش

الواقعية

فى الميزان

چورج لوكاتش

ترجمة: أ. ص



ق أيام أن كانت البرجوازية ثورية، شئت نضالاً عوفياً لأجل مصالح طبقها، واستخدمت في سبيل ذلك كل وسيلة في متناولها، بما في ذلك الأدب الخيالي. مالذي جعل من بقايا الغرومية أضحوكة العالم؟ دون كوخوتة، سيرها تلتصق. كان دون كوخوتة أقوى سلاح في ترسانة البرجوازية في حربها ضد الإقطاع والأرستقراطية، وبيع البروليغاريا للثورة أن تكفي بسيرها تلتصق سفور على الأكل (منحك) لتتصاح بسلاح مماثل (منحك) وإصليق).

جورجي ديمتروف.

(من كلمة أقيمت في أسبوعية مناهضة للفاشية ببنادي الكتاب بموسكو).

إن كل من يتدخل في تلك المرحلة الأخيرة من الجدال حول التمبورية في «دس» فورته، يجد نفسه في مواجهة صعوبات معينة، لقد ارتفعت أصوات كثيرة في نفاق خار عن التمبورية، ولكننا ما إن نصل إلى النقطة التي يصبح عندها إزاءنا تحديد من الذي نتبعه الكاتب التمبوري النموذجي، حتى نجد الأزام متفردة بشدة حتى يحضر أن يحضر اسم واحد يلتفت الأزام. أحياناً ما نهرى للمدافعة حارة، أنه ربما لا وجود لشيء اسمه الكاتب التمبوري.

وما أن جدالنا الزاهن ليس محلياً بتقييم كُتّاب منفردين وإنما بمبادئ أدبية عامة، فليس حل هذه المشكلة بذى أهمية كبيرة لنا. لاشك أن تاريخ الأدب يميز تياراً يعرف بالتمبورية، تياراً له شعراؤه وقاده، وفي النقاش التالي سوف ألتجسس على المسائل المتعلقة بالمبادئ.

— ١ —

أولاً، هناك سؤال أولي حول طبيعة الموضوع الأساسي: هل هو حقاً صراع بين الأدب الحديث والكلاسيكي (أو حتى للجر. كلاسكي) كما أشار عدد من الكتاب الذين ركزوا مجموعهم على النقاش النقدي؟ وأسلم بأن هذه الطريقة في وضع السؤال غامضة أساساً.

فالافتراض الواضح الذي يقوم عليه هو أن الفن الحديث يتطابق مع اتجاهات أدبية محددة تزدى من الطبيعية إلى الانطباعية عبر التمبورية إلى السريالية وفي مقالة إرنست بلوخ وهانز إيسلر المنشورة في «نورفيلدن»، والتي يشير إليها بيتر فوش، نجد صياغة لهذه النظرية واضحة وقاطعة بوجه خاص. فحين يتحدث هؤلاء الكتاب عن الفن الحديث، يستمدون الشخصيات للتمثلة لا فقط من صفوف الحركات الفشار إليها للتز.

ودعونا لأصدر أحكاماً في هذه المرحلة، وبدلاً من ذلك فلنستأمل: هل بوسع هذه النظرية أن تقدم أساساً ملائماً لتاريخ الأدب في عصرنا؟

ولقل ما يمكن أن يقال، هو أن هناك وجهة نظر مختلفة تماماً يمكن للدفاع عنها. إن تطور الأدب — خاصة في المجتمع الرأسمالي، خاصة في لحظة أزمة الرأسمالية — بالغ التعقيد، ومع ذلك، إذا جاز لنا أن نعرضه بتبسيط بالغ يمكننا أن نميز ثلاثة تيارات أساسية في أدب عصرنا، وهي لاتتمايز كلياً بالطبع، بل كثيراً ما تتداخل في تطور الكتاب المنفردين.

(١) أدب محاد صراحة الواقعية أو زائف الواقعية، معنى بتجريب — أو الدفاع عن — النظام القائم — وإن نقول شيئاً من هذه الصبغة هذا.

(٢) ما يسمى بالأدب الملحمي (وسرف نأى للأدب الحديث الأصيل في حبه) من الطبيعية وحتى السريالية، فما هو رأس الرمح فيه؟ يمكننا أن نوجز ما توصلنا إليه هذا بالقول بأن اتجاهه الأساسي هو الانحدار المتزايد، والانحلال المتصاعد عن الواقعية.

(٣) أدب الواقعيين الكبار المعاصرين، ومعظم هؤلاء لا يلتزم لأية مجموعة أدبية، إنهم يسبحون ضد التيار الرئيسي للتطور الأدبي، وفي الواقع ضد التيارين أشار إليهما أصلاه، والإشارة عامة لطابع هذا الشكل المعاصر من الواقعية يكفينا أن نذكر أسماء جورجي وليمس وهنريش مان، ورومان رولان.

وفي المقالات التي تهب بكل حماسة للدفاع عن حقوق الفن الحديث ضد المزاعم المتطالبة لمن يسمن بالكلاسيكيين الجدد، لأبني ذكر لهذه الشخصيات الجبارة في الأدب المعاصر — إنها ببساطة لا وجود لها في عيون الأدب والتأريخات الحديثة ففي مؤلف إرنست بلوخ الشيق Erbschaft dieser Zeit، وهو كتاب غني في مطروحاته وأفكاره كليهما، يرد توماس مان مرة واحدة فقط، وإذا لم نخفي الذكرة فقد أشار المؤلف إلى الفصل للبرجوازي، لدى توماس مان، وبهذا ينتهي من أمره.

إن أراه كونه تظلم النقاش كله رأساً على عقب، وقد وقت اعتداله على قديمه وإسماؤه الهلولة نوبة عن أقصبل ما في الأدب الحديث ضد الجهلة ممن يقتصون من قدره. وإن فإن ما يحدد النقاش ليس المواجهة بين الكلاسيكيين والحداثيين، بل ينبغي التركيز بدلاً من ذلك على السؤال:

ما هي التيارات القديمة في الأدب المعاصر؟
إن مصير الواقعية هو المعلق في الميزان.

— ٢ —

من الانشغالات التي وجهها إرنست بلوخ للنقاش القديمة عن التمبورية، إلى كرسيت اهتماماً أكثر مما يجب لمنظرية الحركة، ولطه يفكر في إذا كبرت هذا الفعلاً، هذا، وهذه المرة سوف أجعل من ملاحظاته النقدية حول الأدب الحديث للنقطة المحورية في تحليلي، فأننا لأروق الرأي القائل بأن التوسيمات للنظرية للحركات الفنية ليست مهمة — حتى حين تدلى بهيئات زائلة نظرياً، ففكها هي اللطعات التي يطلقون فيها اللطع من الجراب ويكشفون عن «أسرار» الحركة التي يتم إخفاؤها بطاية في الأحوال الأخرى.

وما أن بلوخ كنظرية يتميز بقامة مختلفة تماماً عن تلك التي كانت لبيكاردي ونيوتن في أيامها، فليس مما لا يحدري أن أقصص نظرياته بمق أكبر نوعاً.

يسد بلوخ هجومه إلى وجهة نظري عن «الكيفية» — (ويمكننا أن ندع جانباً مدى

صحة تفسيره الموقفي، فليس الموضوع ما إذا كانت على حق أو ما إذا كان قد فهمني فهمًا سليمًا، وإنما هو المشكلة الفعلية الجارية نقاشها) إنه يعتقد أن المبدأ الذي ينبغي دعمه هو الواقعية الموضوعية المصمتة التي تميز الكلاسيكية، بحسب بلوخ يستند فكرى إلى فرضية أولية عن «فكرة واقع مطلق ومتمكّل... أما مسألة ما إذا كانت تلك التكلية تشكل فى الحقيقة الواقع، فتبقى مفتوحة للمساؤل. فإذا كانت كذلك فإن التجارب التجريبية بتكرارها فى القلع والتوريد لا تدمر أمداً خفية، كما هى الحال فى التجارب الأحدث فى المولاج وغيره من الحول التى تستهدف قطع الاستمرارية،

يعتبر بلوخ إصرارى على واقع موجود، مجرد بقايا من نظام المثالية الكلاسيكية، ويعنى قداماً ليسرغ موقفه كما يلى: «ماذا إذا كان الواقع الأصلى هو واقعاً انقطاع؟ إن لو كانتى إذ يعمل بمفهوم مطلق وموضوعى الزرع من الواقع، حين يأتى للمحصن التجريبية يتصدى لأية محاولة من جانب الفاعل للتفسير أية صورة للعالم حتى لو كانت صورة للرأسمالية، إن أى من يحاول استغلال الصدور الفعلية فى علاقات السلع المتبادلة ويكشف الجديد فى شقوقها، يبدو فى عيوبه مجرد فعل تدمير محمّد، وبذلك فهو يماند للتجارب فى الهدم بحلّة الانتمال».

لدينا هنا تقرير نظرى منسجم لطور الفن الحديث يعنى رأساً إلى صلب الموضوعات الأيديولوجية التى يربهن مصورها هنا. وبلوخ محق تماماً: المناقشة النظرية الأساسية تلك السائل «سنفر جميع مشكلات نظرية الانكسار المادية الجدلية، ولأجابه للقول بأننا لا يمكننا الخضوع فى نقاش كهذا هنا، وإن كنت شخصياً أرحب أعظم ترحيب بالفرصة لأن أفعل، فى النقاش العالى، نحن معطون برؤى أبسط بكثير، وهو هل التكمّل المطلق، للنظام الرأسمالى، والمجتمع الرأسمالى، كليهما، وحدة الاقتصاد والأيديولوجيا فيهما، تشكل فعلاً كلا موضوعاً، معقلاً عن الرضى؟

فيما بين الماركسيين - وقد أعلن بلوخ فى أحدث كتبه بقوة التزامه بالماركسية - لا يربى أن تكون هذه التكلة موضع خلاف، يقول ماركس: «تشكل علاقات الإنتاج فى كل مجتمع كلا. ويجب أن نشدد هنا على كلمة «كلا» هذا، بما أن موقف بلوخ يبنى بصورة أساسية أن هذه «التكلية» تنطبق على رأسمالية عصرنا - لذا فرغم أن الخلاف بين أركانها يبدو مباشراً وشكلياً وغير فلسفى، بل يدور حول الخلاف بشأن التطوير الاجتماعى - الاقتصادى للرأسمالية، إلا أنه بما أن الفلسفة لتكلس عقلى للواقع، لا بد أن تكون الغلافات الفلسفية المهمة واضحة فيه.

وغنى عن القول أن الانقباض من ماركس يجب فهمه تاريخياً - يعتبر آخر أن الواقع الاقتصادى بوصفه كلياً هو موضوع للتفسير التاريخى هو نفسه.. ولكن تلك التفسيرات تتمثل إلى حد كبير فى الطريقة التى بها تتوسع مختلف أوجه الاقتصاد وتتكلف، بحسب تزايد «التكليس» تراكباً وجوهرياً وعلى كل فنى رأى ماركس أن الدور التكملى الحامس للبرجوازية فى التاريخ هو تطوير السوق للعالمية، وبذلك يفحصه يصبح اقتصاد العالم بأسره كلا موضوعاً موضوعياً تخلق الاقتصادات الجدلية منظرًا سطحياً لوحدة عالية، وتقدم للقرى المشاعية الجدلية أو المدن فى مطلع القرن الوسطى أمثلة واضحة فى هذا السند، ولكن فى مثل هذه «الوحدة» ترتبط الوحدة الاقتصادية

الواقعية فى الجيزان



ببنياتها، وبالمجتمع الإنسانى ككل ببضعة خطوط محدودة وحسب، من جهة أخرى تتكسب مختلف فروع الاقتصاد فى ظل الرأسمالية استقلالاً ذاتياً لاسبق له - استقلال ذاتياً شامساً إلى حد أن الأزمات يمكن أن تتشب مباشرة من تداول النقد ونتيجة للبيئة الموضوعية لهذا النظام الاقتصادى، يبدو سطح للرأسمالية «متحلاً» إلى مجموعة عناصر تنجم كلها إلى الاستقلال ومن الواضح أن هذا لا بد وأن ينعكس فى وعى البشر الذين يعيشون فى هذا المجتمع، ومن ثم يمكن أيضاً فى وعى الشعراء والفكرين.

يترتب على ذلك أن حركة مكوناته المتفردة نحو الاستقلال الذاتى هى حقيقة موضوعية من حقائق النظام الاقتصادى الرأسمالى، غير أن هذا الاستقلال الذاتى يشكل فقط جزءاً واحداً من العملية للشاملة. وتكشف الوحدة الأساسية، التكلية - التى ترتبط جميع أجزائها بعلاقات متبادلة - عن نفسها بأنفس صورية فى واقعة الأزمة، ويقدم ماركس التحليل الذاتى للعملية التى تمثّل فيها الأجزاء المكونة الاستقلال بالضرورة: «ويحدث إنها فى الواقع تنتمى إلى بعضها، من السطح أن تبدو الصلية التى بها تنتمى الأجزاء الكاملة بعضها بعضاً، عالية ومنسجمة والظاهرة التى فيها تحمل وحدتها - وحدة الأشياء للكرمة - مضمومة، هى ظاهرة الأزمة، إن الاستقلال الذى تظاها به عمليات تنتمى إلى بعضها وتكمل بعضها بعضاً ولم تدمر بعت. بذلك تكشف الأزمة عن وحدة العمليات التى كانت قد أصبحت مستقلة كلاً على حد» (١).

لذلك هى إذن المكونات الموضوعية الأساسية، «التكلية» فى المجتمع الرأسمالى، يعرف كل ماركسى أن الفترات الاقتصادية الأساسية للرأسمالية تتمكّن دائماً فى أذهان البشر، مباشرة، ولكن دائماً بالمقرب، ويعنى ذلك لدى تطبيقه على جدالنا العالى، أنه فى الفترات التى تعمل فيها الرأسمالية بما يسمى طريقة عادية، وتبدد عملياتها المتدعة مستقلة ذاتياً، يفكر الناس الذين يعيشون فى المجتمع الرأسمالى به ويعبرونه بوصفه

موحداً، بينما في فترات الأزمنة، حين تتجمع العناصر المستقلة ذاتياً لتتصير موحدة، يخبرها الناس بوصفها حلالاً. وفي ظل الأزمنة السالبة للظلام الرأسمالي، تتركز خبرة التحلل بقوة على امتداد فترات طويلة في صفوف قطاعات واسعة من السكان، تلك التي عادة ما تغبر تجليات الرأسمالية المتفردة بطريقة مباشرة للغاية.

٣-

ما علاقة كل ذلك بالأدب؟

لا شيء على الإطلاق لأي نظرية - على غرار التجبرية والسوريالية - تنكر أن للأدب أية مرجعية في الواقع الموضوعي، ولكنه يعنى التكثير لنظرية ماركسية في الأدب، فإذا كان الأدب شكلاً خاصاً يعكس بواسطته الواقع الموضوعي، يصبح من المهم له أهمية حاسمة أن يمسك بالواقع كما هو حقاً، لا أن يقصر نفسه على إعادة إنتاج أي شيء ويصنع عن نفسه مباشرة وعلى السطح. إذا كان الكاتب يجتهد كي يمثل الواقع كما هو حقاً، أي إذا كان واقعياً أصيلاً، حينئذ تلعب مسألة الكيفية دوراً حاسماً، أي ما كانت الكيفية التي يلهم بها الكاتب فعلاً المشكلة ذهنياً. لقد أكد ليوين مراراً على الأهمية العملية لفكرة الكلية: «لأجل معرفة شيء ما معرفة دقيقة، من الضروري اكتشاف وفهم جميع وجوهه، وعلاقاته، وتجلياته،. إذاً إن تحقق ذلك تماماً أبداً، ولكن الإصرار على المعرفة الصحيحة بكل الجوانب سيحمينا من الأخطاء وعدم الفروقة» (١).

إن الممارسة الأدبية لكل واقعي حق تبين أهمية السياق الاجتماعي الموضوعي الكلي والإصرار على المعرفة الصحيحة بكل الجوانب، المطلوب إعطاء ذلك السياق حقه. إن المعنى الذي يسم به مؤلف واقعي عظيم، ومدى نجاحه وديمومته، يترقدون جميعاً إلى حد كبير على وضوح إدراكه. «كاتب مبدع - للمعنى الحقيقي لأية ظاهرة - يتأثرها بدرجة، وإن يلمح ذلك. كما يتخول بلوخ - من إدراك أن سطح الواقع الاجتماعي يجرز أن يبدو «مبولاً لتجبرية»، تتكسب بجرها في أذهان البشر، ويؤكد الشعراء الذين تصنّ



تكثير من الناس الذين يحوشون في عصر الإمبريالية. ويمكن خطأ بلوخ فقط في حقيقة أنه يطابق بين هذه الحالة المثالية وبين الواقع نفسه مباشرة. ولا تحفظ إنه بمادل تلك المصرة المشوهة للغاية والتي نشأت في تلك الحالة العقلية بالشيء نفسه، بدلاً من الكشف الموضوعي عن جوهري تلك التشوّه وعن أصوله وتجلياته عبر مقارنته بالواقع.

بهذه الطريقة يفعل بلوخ كمنظري ما يلغه التجبريون والسورياليون كلناتين،. فتلقي نظرة على طريقة جويس في السرد، وتكيا يضع تقديسي الحال في ضوء زائف، سوف أقنع تحليل بلوخ نفسه: «هنا، في التناوب المتدفق وحتى متعته، نجد لسناً دون ذلك، بشرب وبسرف ويحكى كل شيء، وتعاكس اللغة كل وجه من وجوه هذا الانهيار، إنها ليست لتأجلاً مكتمل للظهور، منجزاً، تلميح من أن تكون معيارية، ولكنها مفتوحة ومتغيرة، نجد هذا ذلك النوع من الكلام الذي يحوي ثلاثيات الأنماط وزلات اللسان التي عادة ما تنهضها في لحظات التعب، ولحظات السكن في محادثة، وفي الأشخاص العالمين أو الساهمين لأنفسهم - كل هذا مسجود هذا، ولكن بلا سيطرة على الإطلاق. لقد غدت الكلمات غير موطنة، طردت من سياق المعنى، تضمنى اللغة، أحياناً مثل نوبة فطنت أجزاء، وأحياناً تبعث الأشياء وكأنها خداع يسري، وفي أحيان أخرى تتعلق بأذيال لحدث مثل قطعة حبل في سبيله».

ذلك هو عرضه، وهنا تقييمه للنهائي: «محاورة فارغة ومزاد من أفراب ما يكون، مجموعة عشوائية من الملاحظات على قصاصات ورق مجمعة، وأحاديث رسمية جوفاء، كومة من أسماك الأنكليس الزلقة، وشذرات من البهز، وفي الوقت نفسه محاولة تأسيس نظام سكرالاني (٢) على القوضى، ... خدع من كل الأشكال والأحجام، ونكات رجل فقد جبره، سكه مسخرة ولكن أيضاً طرق في كل مكان لا أهدأ بل وجهات دائماً برقع الويناج الآن أن يعمل للجانب، فيما مضى لم يكن يمكن سوى للأفكار أن

مقاتلي القديمة من التجبرية، حقيقة أي لم أكن خائفاً بحال عن هذا المامل ويبدأ ذلك الشعراء للتعبس عن ليوين بهذه الكلمات: «يكرر اختفاء الظاهرة غير الأساسية، الظاهرية السطحية، بقدر كبر، إنها أقل صلابة ولها من الجوهر» (٣).

غير أن الموضوع الذي نحن بصدده هنا ليس مجرد الإقرار بأن عاملاً كهذا يوجد في سياق الكلية، فالأمر الأكثر أهمية هو رؤيته بوصفه عاملاً في هذه الكلية، وعدم تضخيمه ليصبح الواقع الماطلي والعقلي الوحيد.

ومن ثم يتحلى صلب الموضوع في فهم الوحدة الجدلية الصحيحة بين الظاهر والجوهر. والسهم هو أن تلك الشريحة من الصداة التي يشكلها ويسردها القدان ويرم للقارئ بجرتها ثانية، يجب أن تكشف عن العلاقات بين الظاهر والجوهر دونما حاجة لأي تعليق خارجي، ونحن نؤكد أهمية تشكيل هذه العلاقة لأننا - خلافاً لبلوخ - لا نعتبر ممارسات السورياليين اليساريين حلاً مقبولاً للمشكلة. إذاً نرفض طريقهم في «إحسام» فرضيات في بقايا من الواقع لا تربطها به علاقة عضوية.

وعلى سبيل الإيضاح، للفانر فقط «المسقل البرجوازي، للشوماس مان بسوريالية جويس، إذاً نجد في أذهان كل من أبطال الكتاتين استحضاراً حياً لحالة التحلل، وانحلال الاستمرارية، والتمزقات، والصنوع، التي يعتقد بلوخ محققاً أنها تسم لحالة العقلية

تتجاوز، ولكن بوسع الأشياء الآن أن تفعل الشيء نفسه، على الأقل في سهول الفيزيانات تلك، غابات الفراغ الفائتة تلك.

لقد رأينا أن من الضروري اقتباس هذه الفقرة المطلوبة بسبب الدور المهم، بل الحاسم الذي يسطره بلوغ المونتاج للسبيريالى في تقييمه للتعبيرية، في مكان سابق من كتابه - نجد - شأن جميع المذاقين عن التعبيرية - يميز بين مثليها الحقيقيين ومثليها السطحيين، وهو يرى أن الطموحات الأسلية للتعبيرية مازالت حية، فيكتب: «وحتى في أيامنا لا يوجد قنن ذو مهوية كبيرة إلا وله ماضٍ تعبيري، أو على الأقل عرف أسداً لها المتزعة للغاية والعاصفة للغاية». لقد أوجد للشكل الأخير من للتعبيرية من يسمون بالسبيرياليين، وهم مجموعة صغيرة، وحسب، ولكن مرة أخرى هنا توجد الطليعة، وفضلاً عن ذلك، ليست السبيريالية شيئاً إن لم تكن مونتاجاً... إنها عرض لمفوضي الواقع كما يخبره الناس فعلياً، بكل الانقصاصات فيه والتي الماضية المتكفكة، ويستطيع القارئ أن يرى بكل وضوح، في دفاع بلوغ عن التعبيرية، ما الذي يعتبره النهار الأدبي الرئيسي لمصرنا، وليس بأقل وضوحاً أن استيعاده لكل وأقنى ذي أهمية من ذلك الأديب يسم برعى كامل.

أمل أن يعثرنى توماس ماسان لاستخدامه هنا كإيضاح مضاد، لئلا نجد إلى الذهن مؤلفه «طونيو كروجر» أو «كريستيان بدنهوك» أو للشخصيات الرئيسية في «الجبل السحري» ولنفترض أيضاً أن هذه الشخصيات بنيت - كما يطلب بلوغ - بالاستناد مباشرة إلى وعيها الخاص، وليس عبر مقارنة ذلك الوعى بواقع مستقل عنها.

من الواضح أننا لو جربنا فقط بتجارب الشخصيات في أفعالهم، أن يكون ناتج ذلك من «مزق سطح» الحياة أقل كمالاً من جويس، وسوف نجد «سوداء» كثيرة بقدر ما عند جويس.

ويكون من الخطأ الاحتجاج بأن هذه الأعمال أنتجت قبل أزمة الحديثة - فالأزمة

للموضوعة في «كريستيان بدنهوك» مثلاً تؤدي إلى اضطراب روى أصمق مما لدى أبطال جويس. «والجبل السحري» معاصرة للتعبيرية. وإن لم تكن توماس ماسان قد اكتفى بالتسويل القوتوغرافى المباشر للأفكار ومزق التجارب عند تلك الشخصيات، واستغناها في بلد مولتاج، فكان من السهل عليه أن يصحح بورتريه «تقديماً من الناحية الفنية من الذرع الذي يصنعه جويس الذي يحجب به بلوغ كل ذلك الإعجاب.

إن موضوعات توماس حديقة، فلماذا يبقى إذن «موضة» قديمة، إلى هذا الحد، «تقليدياً» إلى هذا الحد؟ ذلك تحديداً لأنه وأقنى أصيل، وهو اصطلاح حتى في هذه الحالة في المقام الأول أنه كنان مبدع يحرف من هو على وجه الدقة كريستيان بدنهوك، ومن هو طونيو كروجر وهانز كاستروب، ويستيميرنى ونافا. وليس عليه أن يعرف ذلك بالطريقة المجردة التي يبرفه بها عالم اجتماع، فيذلك سهل أن يركب أخطاء كتلك التي ارتكبها بلزاك وفينكل وتولستوى، إنه يعرف على طريقة الرقى الخلاق، إنه يعرف كيف تنشأ الأفكار والشاعر من حياة المجتمع وكيف تشكل التجارب والمواطف جزءاً من الكل المتعدد للواقع، ويوصله واقعياً فإنه يرد تلك الأجزاء إلى مكانها الصحيح في الإطار الحيائى الكلى - إنه يبين من أى نطاق في المجتمع تنشأ تلك الأجزاء، وإلى أين تتجه.

الواقعية في الميزان



هكذا على سبيل المثال حين يشير توماس ماسان إلى طونيو كروجر باعتباره «برجوازياً ضل طريقه، لا يكفى بذلك، وإنما يبين كيف وإسناداً يظل «برجوازياً» برغم كل عدله للبرجوازية، غريبه وسط المجتمع البرجوازى، وإيمانه عن حياة البرجوازى، ولأن توماس ماسان يفعل كل ذلك، يبلغ الذرة كنان مبدع، ويقص على طبيعة المجتمع، وقيل كل شيء طبيعة أولئك «الرايكاليين المتطرفين» الذين يتضلون أن حالاتهم المزاجية المعادية للبرجوازية، ورفضهم - الفنى المعنى في كثير من الحالات - للطبيعة الخائفة للوجود البرجوازى الصغير، واحتقارهم للمقاعد الفاخرة أو لتأليه طراز ميمارى يقدح عصر النهضة، يتخلون أن هذه الأشياء حركاتهم إلى أعداء صلبين للمجتمع البرجوازى.

- ٤ -

تشترك المدارس الأدبية الحديثة في فترة الإمبريالية والتي تلاهبت سراعاً - بدءاً من الطبيعية حتى السبيريالية - في سمة واحدة، فهي جميعاً تأخذ الواقع تماماً كما يظهر نفسه للمؤلف وللشخصيات التي يخلقها. إن شكل ذلك الظهور المباشر للواقع يخفى مع تغير المجتمع، والتغيرات ذاتية وموضوعة أيضاً وتترقب على التمديلات التي تطرأ على واقع الرأسمالية، وأيضاً على السبل التي ينتج بها الصراع الطبقي والبنية الطبقة لتعكاسات مختلفة على سطح الواقع، تلك التغيرات قبل أى شيء آخر هي التي تعجب الكتاب السريع للملحد الأدبية والشجارات القاتلة التي تنشب فيما بينها.

ولكن أعضاء تلك المدارس جميعاً يقرن مجيئهم عاطفياً وذهنياً في واقعهم المباشر، إنهم مجبزون عن اختراق السطح لاكتشاف الجوهر الكامن تحته، أى العوامل الحقيقية التي تربط خبراتهم بالقوى الاجتماعية الجديدة التي تولدها. وعلى العكس من ذلك، يتبنون جميعاً أسلوبهم الفنى الخاص - بهذه الدرجة أو تلك من الوعى - كصوير علوى عن خبرتهم المباشرة.

وتتجوز جميع المدارس الأدبية للحداثة عندما يلتقيان الهزلية للتقاليد الأقدم في الأدب وللتساويع الأبعد في هذا الوقت، باحتجاج حار على عجرفة النقاد الذين يريدون أن يملأوا الكتاب. كما يزعم - من أن يكتبوا كما يريدون وبالكيفية التي يرونها، وذلك بتغافل المفكرين عن مثل هذه المركبات عن حقيقة أن الحرية الأسلية، أي الحرية من التحيزات الرجعية للحقبة الإمبريالية (وليس فقط في مجال الفن) لا يمكن بحال تحقيقها عبر المفردة ومحب، أو أن يحققها أشخاص عاجزون عن اختراق حدود خبرتهم المباشرة، ذلك أنه بينما تطوّر الرساماتية يشتد ويتسارع إنتاج وإصادة تلك التحيزات الرجعية، إن لم نقل إن البروجوازية الإمبريالية تروج لها بوعي، لذا فإننا كان لنا أن نفهم على الإطلاق الطريقة التي تغترق بها الأفكار الرجعية عقولنا، وإذا كنا نستعدّ أبداً مسافة نقدية إزاء تلك التحيزات، فإن هذا لا يمكن تحقيقه إلا بالعمل الشاق، بهذا حدود المباشرة وتجاوزها، بفهم جميع المفردات الذاتية وقياسها بالاستناد إلى الواقع الاجتماعي، باختصار، لا يمكن تحقيقه إلا باستقصاء أصقّ للعالم الواقعي.

لقد أظهر الروائيون الكبار في عصرنا - فنياً وكذلك ذهنياً وسياسياً - قدرتهم على الانضلاع بهذه المهمة الصعبة بصورة مستمرة، لم يخلصوا منها في الماضي، ولا يفلتون اليوم. ويقدم المسار الأدبي لكل من رومان رولان وتوماس وهابوشيه مان أمثلة مناسبة هذا، فهم يشتركون في هذه السمة رغم اختلاف تطوّرهم في وجوه أخرى.

ورغم أننا أكدنا فشل مختلف المدارس الأدبية الحديثة في المضي إلى أبعد من الخبرة المباشرة، فإننا لا نريد أن نطن بنا الانقراض من شأن المحضات الفنية لكتاب جادين من الطبيعة وحتى الصوريالية. إنهم إذ كانوا يكتبون محطتين من خبرتهم الفعاسة، فقد لجأوا في حالات كثيرة إلى ابتكار أسلوب في التعبير متسق وشاق، طرأ خاص بهم في الواقع، ولكننا حين ننظر إلى عملهم في

سياق الواقع الاجتماعي، نرى أنه لا يرقى أبداً فوق مستوى المباشرة، سواء ذهنياً أو فنياً. ومن هنا يبقى الفن الذي يدعوته مجرداً ولحادي البعد. (في هذا السياق لا يهم ما إذا كانت النظرية الجمالية التي تتبنّاها مدرسة معينة تحيداً للتجريد، أم لا، فمقدّم ظهور التعبيرية والأهمية التي تعزى للتجريد تتزايد باضطراد، في النظرة وفي الممارسة على السواء).

هذا يوقّ للقارئ الاعتقاد بأنه يجد تناقضاً في حجتها: أمن الموكّد أن المباشرة والتجريد يستبعد أحدهما الآخر؟ غير أن واحداً من أعظم معجزات المنهج الجدلي - الموجود من قبل في أعمال هيجل - هو اكتشافه وتبليغه أن المباشرة والتجريد وليّتا للصلة، ويوجه أحسن أن الفكر الذي يبدأ من المباشرة لا يلمضي إلا إلى التجريد.

في هذا الصدد أيضاً أعاد ماركس الفلسفة الهيجلية لتلقّف على قدميها، وفي تحليله للعلاقات الاقتصادية بين مراراً - وأشكال ملموسة - كيف أن صلة القرابة بين المباشرة والتجريد تمت تمهيداً عنها في انعكاس الواقع الاقتصادي، بين ماركس أن العلاقة بين تداول النقد ووسيطه، أي رأس المال التجاري، تتطوّر على إلهام كل أشكال التوسط ومن ثمّ تمثل أقصى شكل من أشكال التجريد في عملية الإنتاج الرأسمالي بأسرها، فإنما ما جرى للنظر إلى هذه العلاقة بالشكل الذي تظهر به، أي باستقلال ظاهر عن العملية الكلية، فإن الشكل الذي تتخذه هو شكل التجريد الأتوماتيكي المنطقي، النقود تجلب للنقود، ذلك هو السبب في شعور الاقتصاديين المبتدئين الذين لا يمتصون أبداً إلى ما وراء الظواهر الظاهرية المباشرة المصاحبة للرأسمالية بالقلق في قاعاتهم استناداً إلى العالم السجود المشعشع المحيط بهم. إنهم يصرخون بالأفنة هنا كالسهم في الماء، ولذا يطلّون للعلن لاحتجاجات حارة إزاء «الجرأة» للنقد الماركسي الذي يتطلب منهم النظر إلى عملية إعادة الإنتاج الاجتماعي بأكملها. إن «عمقهم» هنا كما في كل مكان آخر، يتمثل في إدراكه سحب الفبار

على السطح، ثم في استهلاك الجراءة على الإصرار على أن كل هذا الفبار مهم وغاضب جداً حقاً، كما يقول ماركس عن آدم مولر في تعليق في محله، ولاعتبارات مماثلة وصفت التعبيرية في مقالتي القديمة حول الموضوع بأنها «تجريد يبتعد عن الواقع».

وغنى عن القول إن الفن لا يمكن أن يوجد بدون تجريد، ولا فكيف يمكن لأي شيء في الفن أن يكتب قيمة نقدية؟ ولكن مثل كل حركة ينبغي أن يكون للتجريد انتهاء، وعلى هذا يتوقف كل شيء. إن كل واقع كبير يصوغ المادة المطاعة في تجريدته الخاصة، وإن فشل ذلك، يستخدم تقنيات التجريد من بين أخريات ولكن هدفه هو التفلّح إلى التوازن التي تحكم الواقع الموضوعي، والكشف عن شبكة العلاقات الأعشى، المتوارية، المتجلية في وسطه، وغير المدركة مباشرة التي تشكل المجتمع، وحيث إن تلك العلاقات لا تكمن على السطح، حيث إن القوانين الأساسية لا تكون محصورة إلا بطرق معقدة للغاية، ويتم إدراكها بشكل غير نظامي، كخبرات، ويبدو عمل الواقعي شاقاً بصورة غير عادية، إذ ينطوي على كل من البعدين الفني والمثلي.

فأولاً، ينبغي عليه أن يكتشف تلك العلاقات عقلياً ويعطيها شكلاً فنياً.

وثانياً، ورغم أن الممثلين لا تتجزأ، عليه أن يخفي فنياً العلاقات التي اكتشفها لئله صبر عملية التجريد، أي أن عليه أن يتجاوز عملية التجريد. هذا العمل المزدوج يخلق مباشرة جديدة، لتوسط للفن، ورغم أن سطح الحياة يكون فيها شفافاً بما يكفي ليتيح للجوهر الكامن تحته السطوح عبره (وهو ما لا يصدق على التجربة المباشرة للحياة الواقعية) إلا أنه يجلي كمباشرة، مثل الحياة كما تبدو بالفعل. وبغضنا عن ذلك، فإننا نرى في أعمال أمثال أرنك الكتاب مجمل سطح الحياة بكل محدثاته الأساسية، وليس لحظة مدركة بصورة ذاتية ومعزولة عن الكلية بأسلوب مجرد ومبالغ في حدته.

ذلك إذن هو الجدل الفني بين المظهر والجوهر، وكما كان ذلك الجدل أكثر غنى

وتنوعاً وتغيّراً وخبثاً، (لويون) كلما استطاع أن يقهض بقوة على التناقضات العميقة في الحياة والمجتمع ومن ثم كانت الواقعية أعظم وأعمق.

وعلى العكس من ذلك، ماذا يعنى الكلام عن التجريد بعيداً عن الواقعية؟ حين نخبر سلع الحياة مباشرة فقط، يبقى غير شفاف، مشطراً، لغوياً، وغير مفهوم، حين يتم تجاهل التجليات الموضوعية برعى أو التغالل عنها فعلياً، وتجمد ما يوجد على السطح، ويضمحل النظم على أية محاولة لروايتها من منظور على أعلى.

لا توجد حالة سكن في الواقع، والانشط العنقلى والفنى لا يذعن أن يحترق، إما نمر الواقع أو بعيداً عنه، وربما بدأ مغارماً القول بأن الطبيعة قدمت لنا بالمثل مثالا من هذا النوع الأخير. نظرية الربوط (أو البنية)، تصوراً للفصل بين الموروثة مشبعة إلى حد تحويلها إلى ميولوجيا، أسلوب في التعبير يركز على المظاهر الخارجية المباشرة للبيئة مع عدد آخر من العوامل على نمر مجرد، وقد حالت كل تلك الأشياء دون إجاز أى تقدم فى حقيقى نمر الجدل (الدialektik) الذى بين المظهر والوجود، أو بتعبير أدق، كان غياب مثل ذلك التقدم هو الذى قاد إلى الأسلوب الطبوى، لقد كان كلا الأمرين من قبل الآخر.

يفسر ذلك لماذا استعمل على أشكال المحاكاة الفوتوغرافية والفنوغرافية التى نجدها في الطبيعة أن تأتى حبة، لماذا بقوت ساكنة وخالية من التوتر الدخلى، ويفسر لماذا تبدو مسرحيات وروايات الطبيعة قابلة للاستبدال إحداهما بالآخرى تقريباً. برغم كل تنوعها البادى في الأمور الخارجية. (هذا المكان المناسب لمناقشة إحدى المسائل الفنية الكبرى لمصرنا، أسباب فشل جيههارت هاوبتمان في أن يصبح مؤلفاً واقعياً عظيماً بعد بداياته المبهره، ولكن ليس لدينا متسع لاستكشاف ذلك هنا، ولكننا نلاحظ عرضاً أن الطبيعة أصافت بدلاً من أن تحفز تطور مؤلف النسلجون ومترى التقدسى، وأنه حتى حين خلف الطبيعة وراءه لم يستطع نهذ فرصاتها الأيديولوجية).

لقد تضمنت المحدود الفنية للتعبيرية سريماً، ولكنها لم تمنح أحداً لنقد أساسى، وبدلاً من ذلك كان النهج المنفصل دائماً هو مواجهة شكل مجرد بأخر يبدو منافساً، لكنه لا يقل تجريداً، ومن الأعراض الملازمة للميلية بأسرها، أن كل حركة في المسمى حشرت لغصامها آتياً في الحركة السابقة عليها مباشرة، وعلى هذا النحو انشغلت الانطباعية بالطبيعية وحسب، وهكذا وهمسجراً، لذا لم تستخدم لا النظرية ولا المسارسة إلى أبعد من مرحلة المواجهة المجرية، ويبدو هذا صحيحاً حتى نقاشنا الزمان، فعلاً يتحدث رودلف ليووارد عن العتمية التاريخية للتعبيرية بهذه الطريقة بالضبط، كان أحد أسس التعبيرية هو المضاء تجاه الطباعية أصبحت غير محتملة، بل مستحيلة، وهو بطور هذه الفكرة بطريقة مطلقة تماماً، لكنه لا يفلح في قول شيء عن الأسس الأخرى، التعبيرية في النهاية تركز على الجواهر، وذلك هو ما يشير إليه ليووارد باعتباره الملح «غير العدمى» في التعبيرية.

غير أن تلك الجواهر ليست هي الجواهر الموضوعية للواقع العملية الكلية، إنها ذاتية محض، وسوف أحجم عن الاقتباس عن حظرة التعبيرية التقلمسى سبباً لصبيت حالياً، ولكن إن لم تست بلوغ نفسه حين يأتي للتمييز بين التصويرية الحقيقية والإزالة، يركز على الذاتية: «كانت التعبيرية تنعى في شكلها الأصلى تعظيم الصور، فصل المطح عن

الواقعية في الميزان



أصل ما، أى أنها ذاتية، منظورية، تبين الأشياء وتزجها من موضعها.

هذا التعريف بالذات حتم تزيق الجواهر عن سياقها بطريقة راعية ونطوية ومجردة، وعزل كل جوهر على حدة.

وحين تلغذ التعبيرية مسارها المطلقى، تنكر أية علاقة مع الواقع وتعلن حرباً ذاتية عليه وعلى كل حركته. واست أرب هذا التدخل في الجدل الدائر حول ما إذا كان يمكن اعتبار «جوتفريد بن، تعبيري، وإلى أى مدى، ولكننى أرى أن حس الحياة الذى يصفه بلوخ، بكل تلك السبوية واللغة في حديثه عن التعبيرية والإسبرالية، يجد التعبير الأكثر مباشرة وموضوحاً قرعة في كتاب بين الذى يحمل عنوان «الفن والفلسف»، «ما بين عامى ١٩١٠ و ١٩٢٥ ساد الأسلوب المضاد للطبيعية سيادة مطلقة في أوروبا مستبعداً كل ما عداه، فخطياً لم يكن هناك وجود لشيء اسمه الواقع، كانت هناك في أسمى تقدير سآخر من الواقع. الواقع - كان ذلك مفهومها رأسمالياً - لم يكن للقول واقع. كذلك يصل فنانلجهايم في دفاعه الانتقالي للغاية عن التعبيرية، إلى نتائج مماثلة، وإن يكن بطريق أقل تطليعية وأكثر وصفيية: «لم يكن يمكن توقع أعمال ناجحة بأية كمية، حيث لم يكن هناك أى واقع يقابله (أى التعبيرية) ... كان كثير من التعبيريين يتوق لاكتشاف عالم جديد بهجر الأرض الثابتة، قافراً إلى الهواء ومعتظاً بالسحب».

ويمكننا أن نجد صياغة واضحة شاملاً لا إهمام فيها لهذا الموقف وما يرتب عليه لدى هاينريش هوجلر، ويقوده تقويمه الدقيق للتجريد في التعبيرية إلى استنتاج سليم: «لقد كانت (التعبيرية) رقصسة الموت للفن البرجوازى... لقد اعتقد كثير من التعبيريين أنهم يحملون جوهر الأشياء بينما كانوا في الواقع يكشفون عن تحللهم».

إن هذا أحد الحواشي المحتمة لموقف مغرب عن الواقع أو معاد له، ويتجلى بوضوح متزايد في فن «المليعة»، وهو النظم المتزايد للتمترى، حتى يصل إلى حوت يصبح غياب المسمى إلى العاد له مبدأً، ومرة أخرى يبرز

جوتفريد بن الموقف كله في كلمة: "لقد أصبح مفهوم المحسوس ذاته أيضاً إشكالياً، المحسوس - أي مغزى له هذه الأيام، لقد استنفدت، واستهلكته، صار محض رياء - الإغراق في المرادفات، وتزعجت للمشاعر، أكرام من العناصر سيرة الصوت، وكذاذوب، وأشكال غير محددة..."

ويستطيع القارئ أن يرى بنفسه أن هذا المرض يولّزى وصف بلوغ نفسه لحال المعبودية والسيرانية، وغنى عن القول إن تحليل كل منهما قاده إلى نتائج متحارضة تماماً عن نتائج الآخر. في عدة مواضع من كتاب بلوغ، نجد يرى بوضوح الطبيعة الإشكالية للفن الحديث، باعتباره نافذة عن الموقف الذي يصنعه هو نفسه كما يلي: "لهذا لم يعد كبار الكتاب يحطون مركزهم في موضوعاتهم، فالمراد تتكلم ما إن يلمسوها، لم يعد العالم السائد يقدم لهم صورة متسجمة ليحكموها، أو ليتخفروا منها نقطة انطلاق لخيالهم... وكل ما يبني هو الضراء، كسر لوجعهم، ويعرض بلوغ مستكشفاً القدرة الثورية للبرجوازية حتى جوته، لم يقل: "لم يعقب جوته مزيد من تطور البراية الثورية، بل رواية فقدان التوهم الفرنسية، ومن ثم ففى عالم اليوم، لئلا عالم الكامل، أو العالم الصند، أو العالم المضم من الفراغ البرجوازي الضيق، ليس التوفيق reconciliation، لدى للكتاب خطر أو خييار، ليس بالإمكان هذا سوى منظور جدلى - علامة تصعب من لو كانت!؛ إما كحداثة لونتاج جدلى أو كتجريب بين يدى جويس أصبح حتى عالم أوبسوس مسرحاً مستكسراً زوايا - Kieidoscopic العالم للبرم المتحال في عبنة ميكروسكوبية - عبنة لا أكثر - لأن الناس يلتفتون اليوم لشيء، وأعلى أم الأشياء جميعاً..."

- • -

ليس لدينا رغبة في المساحة مع بلوغ حول التوافق، مثل استخدامه القريب تماماً لكلمة "ديالكتيك"، أو المنطق الغامض الذي يدع له القول بأن رواية فقدان التوهم تعقب جوته مباشرة. (ويحمل كتابي - نظرية

الرواية، جزءاً من اللزم في استنساخ بلوغ الغامض هنا) ولكننا مهتمون بقضايا أكثر إلحاحاً، وخاصة بحقيقة أن بلوغ - رغم أن تقديسه مائس لتقديماً - مبرر عن فكرة أن موضوع أعمال الأدب وتكوينه يتوقف على علاقة الإنسان بالواقع الموضوعي. هذا جيد حتى الآن، ولكن حين يأتي بلوغ لإيضاح الطريقة التاريخية للتعبيرية والسيرانية، يفك عن شغل نفسه بالعلاقات الموضوعية بين المجتمع والرجال الفاعلين في زمانها، وهي علاقات يمكن أن نرى عبر - هان كرامستوف^(٩) أنها تنحى حتى كتابة رواية ثورية. وبدلاً من ذلك، يتخذ من حالة عقلية العزالية لطيفة محددة من المثقفين نقطة انطلاق، ثم يشيد نموذجاً مصنوعاً منزلياً من العالم المعاصر - مفهوم ينضح أنه مبالغ تماماً لمفهوم بن، بكل أسف. فمن الواضح أنه عدد للكتاب الذين يولون موقفاً من هذا النوع تجاه الواقع، لا وجود لأي فعل أو بداية أو محسوس أو تكوين "بالعنى الحقيقي"، ولا يمكن أن يوجد. وأنه لم يقم شيئاً فيما يتعلق بالناس يخرّبون العالم بهذه الطريقة، أن تكون التعبيرية والسيرانية هما الأسلوبان الوحيدان للتعبير عن الذات، للثان لا يزالان متناحزين. إن هذا التبرير الفلسفي للتعبيرية والسيرانية يعانى، فحقاً من حقيقة أن بلوغ لا يطلع في أن يحصل من الواقع محسكه، وبدلاً من ذلك يهتلي بلا نقدية الموقف التعبيري والسيراني من الواقع، ثم يترجمه إلى لغته الخاصة للغة بالفال.

ورغم خلافي العام مع أحكام بلوغ، أجد سبباً في بعض المقالات سليمة وقيمة أيضاً، وهو بصفة خاصة أكثر المتألفين عن الحداثة اتساقاً حين يوضح أنه للتعبيرية لذى بالمضروبة إلى السيرانية، وفي هذا السياق فإنه يستحق الثناء لإدراكه أن لونتاج هو الأسلوب المعنى للتعبير في هذه العقبة من التطور. وعلاوة على ذلك، يتطلم إنجاز هنا لأنه يوضح أن لونتاج معهم ليس نقد في الفن الحديث، ولكن أيضاً في الفلسفة البرجوازية لصنفاً.

غير أن أحد الأمور المتعربة على ذلك، هي أنه يظهر الطابع السائد للواقع والأحادي

البعد للاتجاه بأسره بقوة أعلى بكثير من المتطرفين الآخرين الذين يفكرون على النحو نفسه. لقد كانت أحادية البعد تلك. التي بالمعنى لا يقل عنها بلوغ شيئاً، لمعاً موجوداً بالفعل في التعبيرية، وعلى العكس من التعبيرية، يرقم "الصقل الفني الذي جاءت به الانعابية"، بتقنية، للفن بقدر أكبر من الكمال من التحليلات المعقدة، الطرق لتعبية الواقع الموضوعي، والديالكتيك الموضوعي بين الوجود والوعي، والحركة الرمزية أحادية البعد بوضوح ووعي منذ بدايتها، فالسجوة بين التجسيد المعنى للرمز ومعناه الرمزى، تتشأ عن صلية لربط الذاتية الضيقة الأحادية التي تكلمها بما.

ويصل لونتاج ذروة هذه الحركة، ولذلك فغن ممتقن لبلوغ، لأنه قرر أن يصنع بكل ذلك العزم في مركز الأدب والفكر الحديث، وفي الشكل الأصلي للونتاج، كمرئيات للصور، بوسع أن يحدث تأثيرات مبهرة، ويمكنه أحياناً أن يصبح سلاحاً سياسياً قوياً، ولتأش تلك التأثيرات عن المجاورة بين أجزاء متجانسة من الواقع لا صلة بينها، بعد انتزاعها من سياقها. لونتاج الصور الجديد نوع التأثير نفسه الذي تعدله لكلمة جديدة، ولكن ما إن يزعم هذا للكتيك، أحادي البعد. مهما كانت شرعيته بخصوصية في نكتة - أن يعطى شكلاً للواقع (حتى إذا كان ذلك الواقع يعتبر غير واقعي) - وإتمام من العلاقات (حتى إذا كانت تلك العلاقات تعتبر متصلة) أو للكتبة (حتى إذا كانت تلك للكتبة تعبر فرضي)، لا مفر أن يأتي التأثير النهائي مشوراً للعالم العميق. قد تكون التفاصيل مشرفة إلى حد الإبهار في نوعها، ولكن لكل أن يزيد على رمادي في رمادي، ففي النهاية أن تزيد البركة على أن تكون ماء قذراً حتى إذا احتوت على بقع من قوس قزح.

يجم ذلك المال بصورة محتمة عن قرار لذي أي محاولة لعكس الواقع الموضوعي، عن التخلي عن الضمان الفني من أجل تشكيل التحليلات بانفة للتعبير في كل وحدتها وتوسعها، وتركيبها كشخصيات في عمل أدبي، ذلك أن هذا المنظور لا يفتح مجالاً لأي

تكوين خلّاق، لأي صعود وهبوط، لأي نمو من الداخل ينشأ عن الطبيعة الحقيقية للموضوع.

وكما تعرضت هذه الاتجاهات الفئوية
للنيز باعتبارها انحطت، تطلق صيحة استنكار
من يد بعض الأكاديميين الفلسطينيين
المتحذلق.

رِما ويسمّون لي إذن بالرجوع إلى
قديركه توتشاه، وهو خبير في الانحطاط
يعوله خصوصي بالاحترام العالي في أمور
أخرى أيضاً، إنه يتعامل: «ماهي علامة كل
أشكال الانحطاط الأدبي؟» ويرد: «إنها تتمثل
في أن النقاد لم تعد تنكث التلكة، أصبح
السيادة للكلية التي تهرب من عبود الجملة،
وتتعدى الجملة على الصفة، مبهمة معناه،
وتكتسب الصفة حيوية على حساب الكل.
ويكف الكل عن أن يكون كلاً، ولكن تلك هي
معالجة كل أسلوب بحسب: دلكاً نفس فوضى
الذرات، وفعل الإرادة... تتضخض حيوية
الحياة وامتلأها ونهضها في أسفر الأبي،
ببما قام إغفارها، وفي كل مكان يسود
الظلم واليوس والتجهر والعداء والفوضى؛
وفي كليتهما المائلين تأتي النتائج مدهشة
كلما ارتفع المرء في تراتبية الظلم. لا يعود
الكل يصيا بما هو كذلك على الإطلاق، إنه
مركب، ومسلط، قطعة من النشاط الذهني،
ونجاح صنائى،^(٦) مثل هذه الفترة المتكيفة
من توتشاه عرضاً صائلاً للصفحة الفنية
ذلك الاتجاهات الأدبية، ضمناً كعرض
لرؤاكني أوبن.

وأود أن أستخدم هيرفارت فالدن الذي يمتلك كل تفسير لنقدى للتعبيرية باعتبارها سرفقية، والذي يعتبر كل مثال يستخدم لفرض نظرية التعبيرية وممارستها فرعاً من التعبيرية، السوفية، لا تبتغي شيئاً، ليقطع على التكيف الداللي لنظرية ينشئه من الانعطاف مطبقاً على نظرية اللغة الأدبية عموماً؛ لماذا ينبغي أن تكون الجملة وحدها مهيمنة وليس الكلمة؟ لأن الشعراء يهيئون أن يسودوا، يعضون فحلصون جملاً، متجاهلين حقوق الكلمات، ولكن الكلمة هي التي تحكم، الكلمة تشيئ الجملة، والجميع

التقني هو موزاييك، الكلمات وجمدها هي التي يمكنها الدومط، أما الجمل فيحسب من لا مكان، هذه النظرية، التعبيرية الموسيقية، عن اللغة، تأتي في الواقع من هيرفارت هالاند نفسه.

وعلى من القول إن تلك المبادئ لا تحلّق
أبداً باتفاق تام، حتى عند جويس، فالقانوني
ماتة في الحالة لا يمكن أن توجد إلا في عقول
المتفكرين، فمما كما لاحظ شوينهاور من
قول أن القاعدة المتعلقة بأنه لا وجود لحقيقة
خارج الحوادث لا يمكن أن توجد إلا في
مصحة عقلية.

ولكن بما أن الفرضي مثل حجر الزاوية
المعنى للفن العدائي، فإن أي مبادئ متصلة
ويطرى عليها لابد أن تكون ذابحة من
موضوع غريب عنها، من هذا التحقيقات
الشجعة، ونظرية الدوازي^(١)، وما إلى ذلك،
ولكن شيئاً من هذا لن يزيد على أن يكون
بديلاً، ولا يسهل إلا أن يفهم من أحادية البعد
في هذا الشكل اللوني.

إن ظهور كل هذه المدارس الأدبية يمكن
تفسيره استناداً إلى الاقتصاد، والبنية
الاجتماعية والعصائل الطبقية في عصر
الإمبريالية، ولهذا فإن رولف يوتارد
يقع ضاماً حين يقول إن التعبيرية ظاهرة
ضرورية تاريخياً، ولكن هذا في أحسن
الأحوال يساري نصف حقيقة فإن يسمي
البروكسمس مستعبدًا، يقول هيجل المشهور مع
التعديل: إن التعبيرية وقع، وصادت واقعا

الواقعية في الميزان



فهي معقولة، ولكن حتى «علانية التاريخ» الذي هيجل لم تكن أبدا مباشرة هكذا، وإن كان قد تعالى أحيانا كي يسرب دفعا عن البائع الفضي في مفهومه عن العقل. أما بالنسبة للماركسي فإن «العلانية» (الضرورة) (التاريخية) هي بلا جدال أمر أكثر تصديقا، فبالنسبة للماركسية لا يتطوّر الإقرار بالضرورة التاريخية على تبرير للموجود واقعي (حتى في فترة وجوده)، ولا هو يعبر عن قاعدة قدرية بضرورة الأحداث التاريخية. مرة أخرى يمكننا أن نوضح ذلك على أفضل نحو بمثل من الاقتصاد. ليس هناك شك في أن التراكم البدائي، وفصل صغار المنتجين عن وسائل إنتاجهم، وإيجاد البروليتاريا كان - بكل ما فيه من إنسانية - ضرورة تاريخية. ومع ذلك لا يخطر لماركسي أن يبعد البروليتاريا الإنجابية في ذلك المهد باعتبارها تمهيدا لمهد العقل بالعنصر الهيجلي.

ولا يخطر له أيضاً أن يرى - السبيل نفسه - ضرورة قسرية في التخلص من الرأسمالية إلى الاشتراكية. وقد أخرج ماركس مزارع في الطريقة التي أصر بها الناس على التأكيد القوي بأن الطريق الوحيد للمعنى أمام روسيا في زعمه هو التخلص من التراكم بالترام إلى الرأسمالية. والآن وفي ظل حقيقة أنه تم إرساء الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي، أصبحت فكرة أن الدول المتخلفة لا تستطيع أن تحقق الاشتراكية إلا عبر المرور بالتراكم القيداني والرأسمالية، وسيله للفرار المبنية. لذلك فإننا أظننا مع لورفاييه جلي أن ظهور التجربة كان ضرورة تاريخية، لا يعني ذلك أننا نهدمنا مشروعة فنيًا، أي أنها مكون ضروري للفن المستقل.

ذلك لابد أن نعرض حين يحد لولنارد
أن في التحريرية (تعريف الإنسان) ودمج
الأشياء بملان حجر الأساس لواقعية جديدة،
إن بلوغ على حق تماماً حين ينظر إلى
السيرالية وهدية المنتج - خلافاً للولنارد -
باعتبارهما التورث الضروري والمستحق
لتحريرية. أما عزيزنا فالتجاه فيصل
بالضرورة إلى استنتاجات انتقائية تماماً،

حين يحاول استخدام الجدال حول التجديدية لأغراضه الخاصة، أي لإنقاذ النزعات الشككية في أعماله المبكرة والاحتفاظ بها - وهي نزعات ظاهراً أعاققت بل قهرت واقعته الأصلية - بوضعها تحت مظلة مفهوم واسع وغير دوجمالي عن الواقعية. وهذه من الدفاع عن التجديدية أن ينقد الواقعية الاشتراكية تراثاً ثميناً ذا قيمة باقية. ويحاول الدفاع عن موقفه بالطريقة التالية: «من حيث الأساس، كان مسرح للتجديدية - حتى حين كانت تأثيراته قوية - يمكن علفاً مفلتاً، أما المسرح الواقعي الاشتراكي فيمكن الاستاق في كل أشكاله المتنوعة».

لهذا يجب أن تصبح التجديدية مكوناً أساسياً في الواقعية الاشتراكية؟ ليس لدى قائلها حجة جمالية أو منطقية واحدة يرد بها، والرد الوحيد في سيرته الذاتية: رفض التخلي عن شكلية التقديمية.

إذ يتخذ بلوخ من تقديمي التاريخي للتجديدية الأورد بوضوح في مقالتي القديمة نقطة انطلاقه، ويمنى ليفتني على النحو التالي: «والنتيجة هي استبعاد وجود أية طليعة في المجتمع الرأسمالي المتأخر، واعتبار الحركات الثورية في البنية القروية غير أمل لامتلاك أية حقيقة يدمج هذا الاتهام عن أن بلوخ يستبعد الطريق المؤدي للمسؤولية والمرواج هو الطريق الوحيد المقترح أمام للفن الحديث، فإذا ما حدث اختلاف حول دور الطليعة، فالاستنتاج المصمت في نظره هو التشكك في مصادقية أي توقعات أيديولوجية للمول الاجتماعي».

ولكن هذا ببساطة غير صحيح. فقد أقرت الماركسية دائماً بالذور التثوي للأيديولوجيا، وكى ينقى في نطاق الأدب، نذكر أنفسنا وحسب بما قاله بول لافارج عن تقويم ساركس لهؤلاء: «لم يكن يظاها موزناً وحسب لمجدهم، بل كان أيضاً خالق شخصياته نبوية كانت لا تزال جدلية بعد في عهد لويس فيليب، ولم تظهر يكامل نموها إلا بعد وفاته، في عهد نابليون الثالث. ولكن هل مازال هذا الرأي الماركسي محتفظاً بمصدقائه في الحاضر؟ أجل بالطبع. غير أن

تلك «الشخصيات النبوية»، لا توجد إلا في أعمال الروائيين المهين.

توجد لثلاث هذه الشخصيات في روايات مكسيم جوركي وقصصه ومسرحياته، وأى مستجيب للأحداث الأخيرة في الاتحاد السوفييتي بانتباه ودون تميز سويك أن جوركي في أعماله «كارمورا» و«كليم سلمجين» و«دستجايف»... إلخ، وقد خلق مجموعة من الشخصيات للمروجة لثلاث كشفت الآن وحسب عن طبيعتها الحقيقية والتي كانت توقعات «نبوية»، بالمعنى الماركسي.

ويمكن أن نشير أيضاً دون شبهة تميز إلى الأعمال المبكرة لهاسينريش مائ، روايات مثل «التابع» أو «البروفيسور أوفرات»^(٨). من يستطيع أن ينكر أن عدداً كبيراً من ملاحم البرجوازية الألمانية المنفرة والذنية والوحشية، والبرجوازية الصغيرة التي أضرها الديماوجيون، قد رسمت هنا بصورة «نبوية»، وأنها لم تظهر متكاملة إلا بعد ذلك في ظل الفاشية؟ كما لا يجب أن نغفل شخصية هنري الرابع في هذا السياق^(٩). فهو من جهة شخصية تاريخية حقيقية، أمينة للحياة، وهو من جهة أخرى استشراف لتلك الصفات الإنسانية التي لن تظهر متكاملة إلا خلال النضالات المؤدية لهزيمة الفاشية في مناضلي الجبهة الشعبية.

لقد بحث أيضاً مضاداً، من عصرنا أيضاً، لقد كان للنضال الأيديولوجي ضد الحرب واحداً من الموضوعات الرئيسية لأفضل التجديدين، ولكن ماذا فعلوا للتدوير بالحرب الإمبريالية الجديدة المستمرة حولنا والتي تهدد بهرق العالم المتحضر بأسره؟ لا أكاد أتخيل أن أحداً سيكرر اليوم أن تلك الأعمال عفا عليها الزمن تماماً ولا صلة لها بمشاكل الحاضر... في الجانب الآخر توقع للكاتب الواقعي أرنولد تسفايج مجموعة كاملة من الملاحم الأساسية للحرب الجديدة في رواياته «الربيع جريش» و«التربية قبل فردون» وكان ما عمله في تلك الروايات هو تصوير العلاقة بين المرب على الجبهة وما جرى خلف خطوط القتال، وإظهار كيف

مملت الحرب استمراراً فريداً واجتماعياً للروية الرأسمالية «العادية»، وتكثيفاً لها.

ليس هناك غموض أو مفارقة في أي شيء من ذلك - إنه جوهري كل واقعية أصيلة تنتم بأية أمة. وحيث إن مثل هذه الواقعية يتحين عليها الانشغال بخلق أنماط (كذلك كانت الحال دائماً، بدءاً من «دوين كيوخوته»، وحتى «أر بلوموف» و«واقعي عصرنا») وجب أن يهتم الواقعي بالبحث عن الملاحم الباقية في الناس، وفي علاقاتهم مع بعضهم بعضاً، وفي المواقف التي يخضع عليهم التصرف فيها، يجب عليه أن يركز على تلك العناصر التي تدوم لغزرات طويلة والتي تشكل المول الإنسانية الموضوعية في المجتمع، بل الجنس البشري ككل.

يمثل هؤلاء الكتاب الطليعة الأيديولوجية الحقيقية، حيث إنهم ومسرون للرى العبرية ولكن غير الواضحة للورها - الفاعلة في الواقع.

إنهم يفعلون ذلك بقدر من العمق والصدق يجعلان تشاغات خيالهم تشبهها الأحداث اللاحقة - ليس بالمعنى البسيط الذي تمكن فيه صورة تالعة الأصل، ولكن لأنهم يعبرون عن غنى الواقع وتدرجه، فيقاسون قوى مازالت مخمورة تحت السطح، لا تلتفت وتظهر كاملة للمجتمع إلا في مرحلة لاحقة، لذلك فالواقعية العظيمة لا ترسم وجهاً واضحاً مباشرة للواقع، بل ترسم وجهاً باقياً وأكثر أهمية موضوعياً، أي الإنسان في كل علاقاته بالعالم الواقعي، وأساساً تلك التي تعبر أكثر ما تفعل مجرد موضوعة، وهي قول كل شيء تقبض على اتجاهات التصور الموجودة بشكل جنيني وحسب، ومن ثم لم تنح لها الفرصة بعد لكشف عن كامل إمكانياتها الإنسانية والاجتماعية، إن تبين تلك الاتجاهات الكامنة وأصالتها شكلاً هو المهمة التاريخية العظيمة للطليعة الأدبية الحقيقية. أما مسألة ما إذا كان كاتب ما يتبنى حقاً لصفوف الطليعة فالتاريخ وحده هو الذي يمكنه الكشف عنها، فقط بعد مرور الزمن سيوضح ما إذا كان قد فهم خصائص واتجاهات وأدوار اجتماعية مهمة في الأساط

الإنسانية الفردية، وأصلاً شكلاً مؤثراً وباقياً. بعد ماسبق قوله، أمل أنه لم تعد هناك حاجة لمزيد من التصحيح لإثبات أن الزائعين الكبار فقط هم القادرون على تكوين طليعة حقيقية.

وعلى ذلك فليس المهم هذا هو القناعة الذاتية - مهما كانت مخلصاً - بأن المرء ينحس للطلويع ومثلث على المسير في صدارة التطورات الأدبية. ولا هو بالأمر الأساسي أن يكون هو أول من اكتشف جديداً تفكيراً، مهما كان مبهماً. وما يعتد به هو المحتوى الاجتماعي والإنساني للطلويع، اتساع وعمق وصقل الأفكار التي جرى استشرافها بشكل تدبيري.

باختصار - ليست القضية هنا هي ما إذا كنا لنذكر إمكانية وجود حركات استشرافية في التهيئة الفكرية والأسئلة الفاصلة هي: ماذا يتم استشرافه؟ وبأي أسلوب ومن جانب من؟

لقد قدمنا عدداً من الإنجازات الآن ومن السهل علينا أن نضاهيها، لندين مالفدي استشرافه الزائعين الكبار في حصرنا في فهم بخلهم أحياناً. فلفظ الآن السؤال على الوجه الآخر وتسامع مالفدي استشرافه للتجويين؟ والإجابة الوحيدة التي يمكن أن نلقاها - حتى من بلوغ - هي: للسوريالية، أي مدرسة أدبية أخرى ظهر فاعلها الموهب في استشراف الإنجازات الاجتماعية يوضح ناصح، وأوضح ما يكون في الوصف الذي يقدمه عنها أكبر مجيها، ليس للحظة - ولم يكن لها أبداً - أية علاقة بخلق «أناط تدبيري» أو بالاستشراف الحقيقي للتطورات المستقبلية.

إذا كنا قد نجحنا في إضاح السيار الذي به يتم تهيؤ للطلويع الأدبية، فإن تكون الإجابة عن أسئلة ملموسة معومة مشكلة كبيرة. من في أدينا ينحس للطلويع؟ للكاتب «التدويين» من صف جوريكي، أم كتاب من أسأل الزامل هورمان باهر الذي كان - مثل قائد الموسيقي العسكرية - يسير بفشار في مقدمة كل حركة جديدة من الطليعية وحتى السوريالية، ثم سرعان ما يندب كل مرحلة قبل عام من خروجها من العروسة؟

ولم بأن هورمان باهر كاريكاتير، ولا يخطر بذهني أن أضفه على قدم المساواة مع المدللين المتصلين عن التمييزية، ولكنه كاريكاتير لشيء حقيقي، أي للحذلة الشككية، السجدة من المحدثي، الممزوجة عن الاتجاه السائد في المجتمع.

من حقائق الماركسية القديمة، أن الحكم على أي نشاط إنساني يجب أن يستند إلى مفهوه الموضوعي في السياق الكلي، وليس إلى ما يعتد به ممثل هذا النشاط حول أهمية نشاطه، لذا فليس بالأمر الأساسي الذي يكون المرء «حذلياً» وأحياناً وإصراراً (ونذكر بأن بلزاه كان ملكاً) هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يكفي العزم المار، والإحساس الماد بالافتقار بأن المرء قد أحدث تحولاً ثورياً في الفن وخلق شيئاً جديداً بصورة راديكالية، ليجعل من كاتب قادراً حقاً على استشراف اتجاهات في المستقبل، إذا كان المزم والتفاعلات هما كل مؤلفاته.

- ٦ -

يمكن التعبير عن تلك الحقيقة القديمة أيضاً بطريقة عامية: الطريق إلى جهنم مهمد بالدولاب الطيبة. إن مصداقية هذا المثل يمكن بالمعنى أن تتجلى بقرعة حقيقة مأرولة لأي شخص يأخذ تطوره مأخذ الجد، ولذلك يكون مستعداً لفقد ذلك موضوعياً وبنون مذار. وأنا على استعداد تام للهدد بنفسي. في شتاء ١٩١٤ - ١٩١٥: على المستوى الذاتي، احتجاج حار ضد العرب ومحبها

الواقعية في الميزان



ولإنسانيتها، وتدميرها الثقافة والعنصرية، مزاج عام متشائم إلى حد اليأس. لقد بدأ عالم الرأسمالية المعاصر تصديقاً لعصر الطليعية المطلقة، عند فيخته كان انجهاى للذاتي احتجاجاً من نوع تقديمي، أما النتائج الموضوعي، أي «نظرية الرواية»، فكان صلا رجحاً من كافة الوجوه، مفيداً بفيدوية مثالية وخالداً في جميع تعميماته الفلسفية التاريخية. ثم في ١٩٢٢: حالة من الإثارة، مليء بنفاد المصدر الثوري. مازال يوسعي أن أسمع رصاصات الحرب الممزاء ضد الإمبرياليين تصفر حول رأسي، وممازات أسناده الإثارة المزعجة بوصفي كخارج على القانون في المجر تردد في داخلي.

كل ما بداخلي كان يتمرد على فكرة أن الموجة الثورية العظيمة الأولى قد انقضت وأن الطليعة للتبوية لم يكن لديها ما يكفي من العزم للإطاحة بالرأسمالية وهكذا كان الأساس الذاتي لناد مبر ثورياً.

وكان النتائج الموضوعي هو «التاريخ والوعي الطبقي» - الذي كان رجحاً بسبب من مخالفيه، وإمساك الفاعل بنظرية الانكماش وإكثار لوجود جدل (ديالكتيك) في الطليعية، وعنى عن تقول إلي لم أكن وحيداً في مثل هذه التجارب في ذلك الوقت، وعلى العكس حدث ذلك للآخرين لا حصر لهم، وكان الرأي الذي صبرت عنه في مقالتي القديمة عن التمييزية والذي أثار أصوات اعتراض كخيرة، والمتشائم في تأكيد أن التمييزية من الناحية الأيديولوجية وثيقة الصلة بالاشتراكيين المستقرين يستند إلى الحقيقة القديمة لتشار إليها أعلاه.

في جدلنا حول التمييزية، وضعت الثورية (التمييزية) ونوسكه في مخسرين متعاضدين، بالطريقة التمييزية القديمة المألوفة ولكن هل كان يوسع نوسكه أن يخرج متصراً بدون الاشتراكيين المستقرين، بدون تذبذبهم وترددهم الذي حال دون استيلاء مجالس التملل على السلطة، بينما تسامح إزاء تنظيم وتسلح للقرى للرجعية؟ لقد كان الاشتراكيون - بالمعنى المزي - التعبير العظيم عن حقيقة أنه حتى أولئك العمال

الأمان الذين كانوا راديكاليين على مستوى مشاعرهم، لم يكونوا معدودين بعد أيديولوجياً للثورة.

وقد أبطلت عصابة سهارتاكوس في الانفصال عن الاشتراكيين للثوريين ولم تتقدمهم بهذه كفاف، وكان كلا للفشلين مؤشراً مهماً على منصف وتختلف الجانب الثاني في الثورة الألمانية، وهي ذلك المبدأ التي أبرزها لهنين منذ البداية في نقده لمصبة سهارتاكوس، وبالطبع فقد كان الوضع بعيداً عن التبسيط ففي مقالتي الأصلية على سبيل المثال، ميزت صهيوناً شديداً بين الزعماء والجماعات في صفوف الاشتراكيين المستقلين فقد كانت الجماعات ثورية بفرزيرتها، وقد بدلت أنها ثورية موضوعياً بالإضراب في مصانع النخوة، وبتمريض الجهود على الجبهة، وبمحاسن ثورية بلغ ثروته في إضراب باير. ورغم كل ذلك بقيت هذه الجماعات مرتبطة ومتحدة وتركت نفسها لشراك ديماجوجية زعمائها. كان هؤلاء الآخرون جزئياً مناهضين للثورة برسى (كاوتسكي وبريشكين وهلفردينج) وعملوا موضوعياً ويرصروا للحلقات على الحكم البرجوازي، والباقيين عن القيادة للثورة للحزب الاشتراكي الديمقراطي. وكان الزعماء الآخرون مضمون على المستوى الذاتي، ولكن حين بلغت الأوضاع حد الأزمة، لم يكونوا قادرين على مقاومة قسالة لهذا التغريب للثورة.

ويرغم كل إخلاصهم ومعارضتهم، انزلقوا في أثر القيادة الميضية إلى أن أدت شكوكهم في النهاية إلى الانقسام في صفوف الاشتراكيين ومن ثم إلى دمارهم. وقد كانت العناصر الثورية حقاً في الحزب الاشتراكي المستقل التي منضمت بعد مؤتمر هال (١٠) من أجل حل الحزب والتبرؤ من أيديولوجيته.

فماذا إذن عن التيموريين؟ لقد كانوا أيديولوجيين وقد وقفوا سابقين الزعماء والجماعات في معظم الحالات كانوا معنيين آراءهم بإخلاص، ولكنها كانت غير ناضجة ومعتزلة غالباً. لقد تأثروا بعمق بذات أشكال عدم اليقين التي خضعت لها أيضاً

الجماعات الثورية غير الناضجة. وعلاوة على ذلك فقد تأثروا بعمق أيضاً بكل تموز رجعي يخطر بالبال في العصر، وجمعهم تلك عرصة لتكني أوسع مجموعة من ثلاثين للشعارات المعنادة للثورة - الزعرة السلبية المجردة، وأيديولوجية للاعنف، أشكال النقد المجردة البرجوازية، أو جميع أنواع الأفكار الوضوعية السبوتية. وكان أيديولوجيين، طبعوا بالاستقرار عقلياً وقلبياً - مالم يكن سوى طور أيديولوجي انتقالي أساساً. ومن وجهة نظر ثورية كان ذلك الطور أكثر ردة في كثير من الوجوه من ذلك الذي وجدت فيه نفسها الجماعات المتخلفة من أنصار الاشتراكيين الديمقراطيين، غير أن المغزى الثوري أمثل تلك الأطوار الانتقالية أيديولوجية. ولكن بالتحديد في سويتها، في حركتها للأمام، في حقيقة أنها لا تصلي وضماً متولداً، وفي هذه الحالة كان إضفاء الاستقرار على هذا الطور يعني أن التيموريين ومن تأثروا بهم قد أصبحوا عن إهمال في تقدم آخر من نوع ثوري، وقد اكتسب هذا التأثير السلبى - والنموذجي في كل محاولة لإضفاء طابع نظامي على حالات السبوتية أيديولوجية - مصمة رجعية بصفة خاصة في حالة التيموريين؛ أولاً، بسبب الإذاعات الطغاة بالزعامة، والإحساس بالرئاسة، الذي قادهم إلى إعلان حقائق لئيمية، خصوصاً خلال السنوات الثورية، بسبب الانحياز المضاد للواقعية بالذات في التيمورية، الأمر الذي كان يعني أنهم لم يكن لديهم فهم في محتاملك الواقع وإمساك به، وهو ما كان يمكن أن يصحح أو يمدد مفاهيمهم المغلوطة، كما رأينا، أسرت التيمورية على أولوية المباشرة (والثورية) وبإضفائها عمقاً زلقاً وكمالاً زلقاً على التجربة المباشرة في كل من الفن والفكر، فأقمت للخطر التي تصاحب حدثاً جميع أشكال تلك المحاولات لإضفاء الاستقرار على أيديولوجية انتقالية أساساً.

وهكذا، ففي حدود ما كان للتيمورية من تأثير أيديولوجي - أيما كانت تلك الحدود قلعياً - فقد تمثل في تثبيط الوضوح للثوري بين أنصارها بدلاً من دعمه، هذا أيضاً يوجد تواز مع أيديولوجية الاشتراكيين المستقلين،

قليس من قبول المصانفة أن يحل الحزن بالاثنين بسبب الواقع نفسه وسوف يكون من التبسيط البالغ أن يزعم التيموريين أن التيمورية دمروا أنصار لوهمك. فقد نهارت للتيمورية - من جهة، بالنهاية الموجبة الأولى من الثورة، التي يجب أن تجعل الاشتراكيين المستقلين قسماً كبيراً من المصيرية عن قلعها.

ومن جهة أخرى، عانت التيمورية من فقدان المكانة نتيجة الوضوح المتزايد في الوضوح الثوري للجماعات التي كانت قد بدلت تسمى بمزيد من الثقة إلى أبعد من الألفاظ الثورية التي ابتكلت منها.

ولكن التيمورية لم تخلصها عن عرشها فقط هزيمة الموجبة الأولى من الثورة في ألمانيا، فقد لعب دعمه لتتاصر البروليتاريا في الاتحاد السوفييتي دوراً مافلاً. فبينما أخذت البروليتاريا تحقق مزيداً من السيطرة على الوضع، وأخذت الاشتراكية تتخبط المزيد من جوانب الاقتصاد السوفييتي، وأخذت الثورة الثقافية تكتسب مزيداً من القول في صفوف جماهير العمال، وجد دفن الطائفة، نفسه يتراجع إلى موقف الدفاع في الاتحاد السوفييتي - ببطء ولكن بثبات، على أيدي مدرسة وقلعية متزايدة الثقة بنفسها، وإذن، فقد كانت هزيمة التيمورية في التحليل الأخير نتاجاً لنضج الجماعات الثورية. إن مسار شمرها سوسيفيت من أسس ماياكوفسكي، أو لقائن من أشكال يهين، يوضح أنه هذا يهين البحث عن الأسباب الحقيقية لموت التيمورية، وهذا العور عليها.

- ٧ -

هل بعد نقاشنا أدبياً محمضاً؟ لا أعتقد. لا أعتقد أن أي صراع بين الاتجاهات الأدبية ومصوراتها النظرية كان يمكن أن يحدث أصداء كهذه أو يثير نقاشاً كهذا، إلا لأن هناك شعوراً بأن عواقبه الهادئة ترتبط بمسألة سياسية تهماً جميعاً وتؤثر علينا جميعاً بالتدريج نفسه - وهي مشكلة الجبهة الشعبية.

لقد أثار برنارد ليجر قضية الفن الشعبي بطريقة حادة للغاية. والإشارة التي

تولدنا هذه المسألة وأمسحة لدى جميع الأطراف، ومثل هذا الاهتمام لم يمتدعي التحريش بالتأكيد. إن بلوخ أيضاً مهم بإنقاذ العصر الشعبي في التعبيرية، فهو يقول: «ليس صحيحاً أن التعبيريين مستخدمين عن الناس العاديين بمعرفتهم المزهوة مرة أخرى العكس هو الصحيح فقد قلنت «الراكب الأزرق» الزواج الملون المصنوع في مورتال، وكانت في الواقع أول من فتح عيون الناس على ذلك الفن الشعبي المولر والشريب والطريقة نفسها وجهت الاهتمام إلى رسوم الأطفال والمساكين، والأعمال التعبيرية للمرضى العقليين، والفن البدائي، إن رأيتُ كهذا في الفن الشعبي يطلع في خلط جميع القضايا الفن الشعبي لا يفتقر تقدير» دعياً» بلا شيزن أديوبلر هي منتجات «الفن البدائي، من جانب «الخبراء» الفن الشعبي الحقيقي لاجمعهم شيء باق من ذلك، فو كان كذلك لكان يوسع أي شيء يجمع الزواج الملون أو النحت الزنجي، وأي متعلل يحذفه الجحون باعتباره المنحرف للبشرية من عبود العقل الميكانيكي، إن يزعم نفسه بطلا مساعداً عن الفن الشعبي».

وبالطبع فليس بالأمر السهل اليوم تكوين مفهوم مناسب عن الفن الشعبي، فقد سحت الرأسمالية اقتصادياً الطرق الأقدم للناس في الحياة: وقد أثار هذا شعوراً بعدم اليقين إزاء المشهد المالي والتطلعات الثقافية للناس وأذواقهم وأحكامهم الأخلاقية، وخلق وضعاً أصبح الناس فيه عرضة لتضليلات الدعاية، وهكذا فليس من التعمي دائماً بآلة حال جمع منتجات المماثل دون تمييز بكل بساطة كما لا تلتصى عملية الإنقاذ تلك بالضرورة مخاطبة الفرائز للحيرة للشعب، والتي تظل ثورية رغم كل المواقف. وبالمثل فإن حقيقة أن عمال ألبا أو اهتمام أدبي يلقى رواجاً كبيراً ليست بعد ذاتها ضماناً بأنه شعبي حقاً. فالاجتهادات التقليدية الارتدادية مثل الفن الإقليمي (هايمانكوتك) والأعمال الحديثة الجديدة من أعمال الإنارة، حققت رواجاً جماهيرياً دون أن تكون شعبية بأي معنى حقيقي الكلمة.

ورغم كل هذه التحفظات، ليس يغير ذي أهمية بعد التصاؤل كم من الأدب الحقيقي لخصرنا قد وصل إلى الجماهير، وإلى أي عمق نفوذ، ولكن مسائلتي يمكن لكتاب حديثي، من بضعة العقود الأخيرة حتى إن يبدأ في مقارنته مع جوركي أو أفانوف فرائس أو روسان رولان أو توماس مان ؟ إن حقيقة أن عملاً على درجة من الامتياز للفن الفائق مثل «بندريوكس» قد طبع بملاني للنص، لمحدرة بملاند، إن مجمل مشكلة الفن الشعبي لكيفية كما اعتاد بريست العجوز أن يقول في رواية «قونتين» بأن تجعلنا نشره بعيداً أكثر مما يجب لماقتضاه هذا. لذلك فسوف تقتصر على التمرير لتقنين، دون ادعاء بمعالجة شاملة لأي منهما.

هناك في السجل الأول مسألة التراث الثقافي. فمعلما كانت للتراث الثقافي علاقة حية بالحياة الواقعية للناس، يتم بحركة دينامية، تقدمية، تزدهر فيها القوى الخلاقية الفعالة للتقاليد الشعبية لعمارة الشعب ومصراته، والآثر الشورى، ويتم الحفاظ عليها، وتجاوزها ثم تطويرها، وأن يمتلك كاتب علاقة حية بالتراث الثقافي، يعني أن يكون لبداً للشعب، يحمله تيار تطور للشعب. بهذا المعنى فإن مكسيم جوركي ابن للشعب الروسي، وروسان رولان ابن للشعب الفرنسي وتوماس مان ابن للشعب الألماني، رغم كل فرديتهم وأصالتهم، رغم

الواقعية في الميزان



كل ابتعادهم عن الادعاء الذي يقوم بجمع البدائي والتقليد عن جمالياته على نحو مصطنع، فإن ذيرة كتاباتهم ومحتواها يلهمان من حياة شعوبهم وتاريخها، إنهم ناتج عضوي لتطور أممهم، ذلك هو السبب الذي يفسر أن بإمكانهم أن يخلقوا فناً على أعلى مستوى وفي البرقة نفسه أن همسوا وتركا يستطيع أن يوتى استجابة لدى الجماهير العريضة من الشعب.

يأتي موقف العدائين من التراث الثقافي مستارعاً أشد التعارض مع هذا، إنهم ينظرون إلى تاريخ الشعب كما لو كان سوقاً هائلة للأشياء المستعملة. إذا تصفح المرء كتابات بلوخ، وجده يشير إلى الموضوع فقط بتعديرات من مثل «إرث مفيدة» و«سبب»، وهكذا ولهم جرأاً. إن بلوخ مفكر وصاحب أسلوب أكثر وعياً من أن تكون تلك مجرد زلات قدم.

وعلى العكس فهي مؤشر لموقفه العام تجاه التراث الثقافي. فهو في عينه كومة من الأشياء خدمة الحياة التي يستطيع أن يلقب فيها حسب الرغبة، ملتصقاً أي شيء تلقى له أن لتمامه لمحتلها، إنه شيء يؤخذ كل ما فيه على حدة، ثم يلقى ببضته حسب مقتضيات الحاجة.

لقد عبر هائل إيسلر عن الموقف نفسه بوضوح تام في مقالة كتبها بالاشتراك مع بلوخ. لقد أبدى - محقاً - حماساً هائلاً إزاء تظاهرة «فون كارلوس» في برلين^(١١) ولكن بدلاً من تأمل ما الذي كان شيللر يمثله فعلاً، أين تكمن محوزاته ومحدوده فنياً، ومن الذي كان يحويه عدد الشعب الألماني في الماضي وما زال يحويه اليوم، وإلى جبل من التحيزات الرجعية يتعين إزاحته لأجل صرخة الرجوع الشعبية والتقدمية عدد شيللر في سلاح يمكن استخدامه لصالح الجبهة الشعبية وتمثيل الشعب الألماني - بدلاً من كل ذلك، يكتب بجرح البرنامج التالي لصالح الكتاب المنفيين: «ماذا يجب أن تكون مهمتنا خارج ألمانيا؟ من الواضح أن مهمتنا جميعاً لابد أن تكون المساعدة على جمع وإعداد المواد الكلاسيكية المناسبة لمثل هذا الضلال، وهكذا

فإن ما يقرحه إيسلر هو اختزال الكلاسيكيات إلى مخدرات، ثم إعادة تصنيع أية مادة مناسبة، إنه ليسمح أن يتصور المرء مرقفاً أكثر اعتدالاً وعجولة وسلبية من هذا تجاه الماضى الأدبى العظيم للشعب الألماني.

غير أن حياة الناس - موضوعياً - هي كل متصل، وأن نظرية مثل نظرية المحتلئين التي ترى الحورات تمزقات وكوارث تدمر كل ما هو ماض، وتقطع كل صلة مع الماضى العظيم المجدد، إنما تتعصب لأفكار كولفوير (١٢) وليس لأفكار ماركس ولينين. إنها تشكل حيلة فرضوية لنظريات إصلاح الطورية، فالأخيرة لا ترى شيئاً سوى الاستمرارية، والأولى لا ترى سوى التمزقات والصدمع والكوارث. غير أن التاريخ هو الوحدة الديالكتيكية المية بين الاستمرارية والانقطاع، والتطور والثورة.

وهكذا فهذا، كما في كل شيء آخر، يتوقف كل شيء على تقدير سليم للحضرة. يصيغ لينين وجهة النظر الماركسية في التراث الثقافى بهذه الطريقة: «قد حظيت الماركسية بأهميتها التاريخية العالمية بوصفها أوبديولوجية البروليتاريا الثورية بفضل رفضها إنكار الأمن ملحزات الحبسة البرجوازية. وصرحاً عن ذلك أخذت وتقتل كل ما هو قائم في تقاليد الفكر الإنسانى والثقافة الإنسانية الممتدة لأكثر من ألفى عام».

ولأن فإن كل شيء يتوقف على إدراكنا الواضح أين نبحث عما له قيمة حقاً؟

إذا كان السؤال قد صيغ على نحو سليم، في إطار حياة الشعب وميوله التقدمية، فمفوض يقودنا عضوياً للغة الثانية؛ مسألة الواقعية. لقد دفعت نظريات الفن الشعبى للحديثة - المتأثرة بشدة بأفكار الطليحة - برواقية الفن الشعبى المنبئة إلى الخلل إلى حد بعيد. في هذا الموضوع أيضاً لا يسعدنا أن نناقش المشكلة كلها بكل تشعباتها، لذا فمفوض نقتصر ملاحظتنا على نقطة واحدة فاصلة.

إننا نتحدث هنا إلى كُتّاب عن الأديب.. يجب أن نذكر أنفسنا بأنه بسبب من المصار المسأولى للتاريخ. الألماني، لا يتمتع العصر

الشعبى والواقعى فى أدبنا بشيء من القوة التي يتمتع بها فى إنجلترا أو فرنسا أو روسيا، هذه الحقيقة عينها يجب أن تحفزنا مزيد من الاهتمام بالأدب الشعبى، الواقعى فى الماضى الألماني، والإبقاء على تقاليد الحسوية المتدججة حية. فإذا قلنا ذلك، سنرى أنه رغم كل «البيوس الألماني»، ففسد نتج الأدب الشعبى، الواقعى روائع كبرى من أمثال «سميلتسسموس»، «جيرمزل هاوزن» (١٣) و«لناترك لايسرات» (جمع اسم لايسر م)، هذا المعلم، تطبيع الكتاب قطعاً وتقدير قيمتها من حيث المونتاج، أما بالنسبة للتقاليد الحية للأدب الألماني، فمفوض يبقى حياً بلا مأس، بكل عظمتها وبكل حدوده (١٤)

فقط حين نقدر روائع الواقعية الماضية والحاضرة بوصفها «كليات» ستظهر قيمتها الكاملة ثقافياً وسياسياً ومن حيث الموضوع. وتكن هذه القيمة فى لدوعها الذي لايفند، على العكس من أحادية البعد فى الحديثة. سهرلمانس وشكسبور ويلزك وتواسفوى وجريملها ولزن وجوتفريد كيرل وجورجى وتواسفوى وهانتريش مان - كل هؤلاء يمكن أن يجذبوا قراء آتين من قطاع عريض من الناس لأن أعمالهم قابلة لأن تكون فى المختار من زوايا كثيرة مخفية، والصدى واسع النطاق والبالى لأعمال الواقعية العظيمة يرجع فى الواقع لهذه اللقابلية، للفسحد للامتائى للأبواب التي يمكن الدخول منها. إن غنى الشخصيات والإسماك المصيق والتذيق لتجارب الحياة الإنسانية المرزوجة وقت الاستمرارية، هو ما يعللى هذه الأعمال صندما التقدمى العظيم، وتكن عملية القصص لقراء من استوصاح تجاربهم وفهم الحياة وتوسيع أفقهم الشخصى. إن شكلاً حياً للارعة الإنسانية يمدد لإقرار التشارت السياسية للجهة للشعبية ولهم إنسانيتها السياسية، عبر وساطة الأدب الواقعى يمكن جعل روح الجماهير تتفتح لفهم الحقب التقدمية والديمقراطية المتطوعة فى تاريخ الإنسانية. وهذا سوف يمدد للنص الجيد من الديمقراطية الثورية التي تمثلها الجبهة الشعبية، وكما لنزرع الأدب المناهض للقافية أصغر فى هذه الحرية، كلما تمكنت بشكل

أفضل من خلق أنماط متعارضة للخير والشر، نماذج لما ينبغي الإعجاب به وما ينبغي كراهيته. وكلما كان صندما أصغر وسط الشعب.

وعلى النقيض من ذلك، ليس باب الطريق المزدى إلى جويس وغيره من ممثلى الأدب الطليعى، سوى باب شيق جداً؛ فالمرء بحاجة «لبراعة» خاصة كي يرى ما صندما تكون لمبعتهم، بينما فى حالة الواقعيين الكبار يعطى التلوج الأسهل (لأعمالهم) عائداً إنسانياً معقداً وغنياً، إن الجماهير الواسعة ليس لديها متاعته من الفن الطليعى، تصديداً لأنه خلل من الواقع والحياة (مناظرنا لوجهة نظر معينة فى مجال السياسة). فى الواقعية، يقدم غنى الحياة التي خلقها الفنان إجابة للأسئلة التي يطرحها لقراء أنفسهم - تقدم الحياة الإجابة عن الأسئلة التي تطرحها الحياة نفسها؛ من جهة أخرى، يخل الفضل الشرف لهم فى «الطليحة تشومات ومساحر ذاتية، حتى إن الناس العاديين الذين يحاولون ترجمة أصداه الواقع المصونة برسم الأجواء تلك إلى لغتهم وتجربهم، يبدون المهمة فرق طليتهم.

علاقة حية بحياة الشعب، وتطوير تقدمى لتجارب الجماهير الخاصة - تلك هى المهمة المتطوعة للأدب، فى الأعمال المبكرة لتوماس مان وجد التكاير ليتقدده فى أدب أوروبا الغربية، وليس من قبيل المصادفة أن اضطراضاته على الطليحة الإشكالية تكثير من الأعمال الحديثة وبعدما عن الحياة، كان يقابلها مثالى إيداعى بدول، متضمنين فى وصفه الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر بأنه «مقدس» (١٥) كان فى ذهنه خلق الحياة والتقدمية الشعبية ذاتها.

تحتى الجبهة الشعبية نصلاً من أجل ثقافة شعبية حقيقية، علاقة متعددة الجوانب بكل وجه من وجوده حياة أشعب الذى يلنى له المرء كما تطورت بطريقته المتقدرة فى مجرى التاريخ إنها تعلى لتعز على الخطوط المرشدة والشعارات التي يمكن أن تكشف عن حياة الشعب تلك، واستنهاض القوى التقدمية إلى فعالية سياسية جديدة قاطعة. ولا يبنى فهم

الهوية التاريخية للشعب بالطبع اتخاذ موقف غير نقيدي تجاه هذا التاريخ - وعلى العكس فإن هذا اللقد هو بالضرورة نتيجة الاستيعار الحقيقي بتاريخ بلاد امراء. إذ لا يوجد أى شعب - والأمان قبل الجميع نوح في إنشاء قوى ديمقراطية تقدمية بشكل يتم بالكامل ودون أية تكاسات، غير أن اللقد يجب أن يبنى على فهم دقيق وعميق لحقائق التاريخ فهيت إن عصر الإمبريالية هو الذى أوجد أخطر المواقف فى سبيل التقدم والديمقراطية فى مجال السياسة والثقافة كليهما، فإن تحليلا وإسما لتجليات الانحطاط فى هذه الفترة - سياسيا وثقافيا وفنيا - هو شرط أساسى لإحراز أى تقدم نحو ثقافة شعبية حقيقية، وإن حلة ضد الواقعية - سواء عن رضى أم لا - وماينجم عنها من إفقار، وعزل للأدب والفن، لهى إحدى التجليات المهمة للانحطاط فى مجال الفن.

فى مجرى ملاحظتنا رأينا أنه لا يلقى لنا بمسألة القبول بهذا التدهور على نحو قدرى، فالتقى الحية التى تكافح هذا التفسخ - ليس فقط سياسيا ونظريا بل بكل الوسائل التى فى متناول الفن - جعلت نفسها محسوسة ومازالت تفعل. والمهمة التى تواجهنا هى تقديم فريد من الدعم لها. وإنها توجد فى واقعية تصم بعمق ومغزى حقيقى.

لقد استمدت تلك القوى الإيجابية قوة بكل تأكيد من الكتاب المنفيين ونضالات الجبهة الشعبية فى ألمانيا وغيرها من البلدان وقد تبدر كتابية الإشارة إلى هابنريش وتوماس مان، اللذين ازدادت مكانتهما فى السطور الأخيرة ككتابيين وكفكرين أيضا - وإن انطلقا من افتراضاته مختلفة. ولكننا معنونا هنا بخيار واسع فى الأدب المعاصر للشاعرية، ويكنى أن نقارن فى أعمال فيشتفانجر بين «أبناء وتاريخ الحروب اليهودية» كى نرى الجهود الشاقة التى يبذلها للتغلب على المورث الذاتية التى أبعدته عن الجماهير، ولتحمّل وصباغة للمشاكل الواقعية الناس العاديين.

ومنذ فترة قصيرة ألقى ألفريد دويلين فى رابطة حماية حشرق المؤلفين الأمان

بباريس (١٦) أعلن فيها التزامه بفكرة ارتباط الأدب بالتاريخ والسياسة واعتبر فيها واقعية من مثل تلك التى يكتبها جوركي نموذجية - وهو حدث أهميته ليست بالتقليد لمسار أدبا فى المستقبل وفى الحدد الثالث من «دس فورت» نشر بريخت مسرحية صغيرة بعنوان «المخبر» (١٧) محاولة عن رواية له، وهى شكل متميز وصغير للغاية من الواقعية بوصفها سلاحا فى النضال ضد لا إنسانية الفاشية. فهو إذ يصور مصائر كائنات إنسانية فعلية، يقدم صورة حية لظلم حكم الإرهاب الفاشى فى ألمانيا. إنه يبين كيف تدمر الفاشية أسس المجتمع الإنسانى بأسرها، كيف تدمر الثقة بين الأزواج والزوجات والأطفال، وكيف أنها فى لا إنسانيتها تقوض الأسرة فعليا ونقضى عليها، وهى ذات المؤسسة التى تدعى حمايتها. وبالإضافة لفيلسفتانجر ودويلين وبريخت، يكن للمرء أن يسمى مجموعة كاملة من الكتاب ممن تبنوا استراتيجيه مماثلة أو بدعوا فطون - وهم أهم الكتاب الموجودين لدينا وأكثرهم موهبة.

غير أن هذا لا يعنى أن النضال من أجل التغلب على التقاليد المضادة للواقعية فى العقبة الإمبريالية قد انتهت، وعلى العكس من ذلك يبين جدالنا الصالى أن هذه التقاليد مازالت عميقة الجذور فى أنصار مهمين ومخلصين للجبهة الشعبية، ممن لا يوجد أى شك فى تقدمية آرائهم السياسية.

ومن هذا الأهمية العاسمة لهذا النقاش الصريح ولكن للرفاقى. فليست الجماهير

الواقعية فى الميزان



وحدما هى التى تتعلم من تجاربها الفاسدة فى النضال الطبقي، وإنما ينبغي أيضا على الأيديولوجيين والكتاب والنقاد أن يتعلموا أيضا. وسيكون خطأ كبيرا تجاهل تنامى الاتجاه نحو الواقعية الذى نشأ عن تجارب المناضلين فى الجبهة الشعبية والذي أثر حتى فى كتاب كانوا يحدون منهجا مختلفا تماما قبل أن يهاجروا.

أن أوضح هذه النقطة بالذات، وأن أكتشف عن بعض من العلاقات الحميمة والمتنوعة والمعقدة التى تربط بين الجبهة الشعبية والأدب الشعبى والواقعية الأصلية، تلك هى المهمة التى أخذت على عاتقى إنجازها فى هذه الصفحات. ■

الهوامش :

- (١) انظر راس المال - المجلد الأول - من ٢٠٩ - لندن ١٩٧٦ طبعة بيجوين
- (٢) لوين، الأصول الكاملة، المجلد ٣٢ من ٩٤.
- (٣) لوين الأعمال الكاملة، المجلد ٣٨، من ١٣٠.
- (٤) مثبث بتعاليم تقليدية.. (م)
- (٥) لعمل الرابنسى لرومان رولان، رواية من عشرة مجلدات موضوعها العلاقات الفرنسية-الألمانية كما تتكهن فى حياة موسيقى ألماني.
- (٦) ممال مفزى أن الكلمات التى حفظها لوكاش بعد «تصل الإرادة» هى... حرية اللرد - بالمعنى الأخلاقى - متممة فى نظرية سياسية: حقوق متساوية للجميع.
- (٧) نظرية وضعها روبرت ديلرانى، الذى كان مع كانديسكى من رواد فن التجريد. وقد سعى إلى تطبيقها عبر مجموعة مطبوعات «النافذة» التى بدأها عام ١٩١٢. وقد استخدم أسلوب سيزان المتأخر فى استعمال الألوان المتداخلة الكاشفة عن بعضها، وأصبح مع أشكال من التكعيبية التحولية، وقال إن للتدجج وهى الأثر المتوازي للورين أو أكثر - تعلى للوحة قوة حركية (دينامية).
- (٨) ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «رجل من قرن» و«الملك الأزرق» على التوالى.
- (٩) ليلال الرمزي لروايتين لهابريش نشرتا فى ثلاثيات.
- (١٠) فى مؤثر الاشتراكيين المسبقين المتعدى فى عام ١٩٢٠ اقترعت الأغلبية بالاندماج مع الحزب الشيوعى.

(١١) هانز إيسلر/ إرنست بلوخ: من الفن إلى التراث.

(١٢) جورج كوفيدور (١٧٦٩ - ١٨٣٢). تقول نظريته بأن كل حقبة جيولوجية انتهت بكارثة، وأن كل حقبة جديدة جاءت عبر الهجرة والخلق من جديد. ورفض نظريات التطور.

(١٣) ه.ج. جريملز هاوذن (١٦٢١ - ١٦٦٦) تصور أحداث روايته التي تسمى النوع الديكارتية (عن حياة للعشرين) والمطورة «مغامرات مغلف» (١٦٦٩) خلال حرب الثلاثين عاماً.

وتعد العمل الأدبي الألماني الأكبر في القرن السابع عشر

(١٤) استفزت بريخت صيغة الجمع للمستعملة، ولعلنا نتركه لإيسلر.، ليكتب: التصحيح الصغير، التالي: «في النقاش حول التعبيرية في (داس فورث) حدث شيء وسط حمية المعركة يحتاج إلى تصحيح صغير. لقد أخذ لوكاتش يسمح بصديقي إيسلر الأرض إن جاز للتعبير، وهو بالنسبة لهد ماكين عن فكرة أي أحد عن عالم جمال باهت، ويبدو

أن إيسلر قصر في إيدام للتوقير للورع تجاه التراث الثقافي على القدر الذي يتوقعه منظف وصديق. واكتفى بدلاً من ذلك بالتقريب فيه مجبهاً عن أخذ كل شيء حساً، لعله كمنه لم يكن في وضع يتيح له أن يهجر أشباه كثيرة معه. ومع ذلك، فقد يسمح لي بإبداء بعض تعليقات على الجوانب الشكلية لهذه المائدة. لقد جرت الإشارة إلى «الإسارات» المشتمين بعمل شيء أو آخر، أو عدم عمله. وفي رأيي، يجب على «لوكاتشات» أن يحسموا عن استخدام صيغ الجمع تلك حين لا يكون هناك في الواقع سوى إيسلر واحد بين موسيقينا. ولأنه أن ملايين العمال للبيض والصفر والسود الذين ورثوا الأغاني التي كتبها إيسلر للجماهير سيشاركوني هذا الرأي. ولكن بالإضافة إلى ذلك هناك كل أنواع الخبراء في الموسيقى الذين يقدرون أعمال إيسلر عالياً، والتي - كما يقولون لي - يطور فيها ويوسع التراث الثقافي الألماني على نحو رائع، ويسوف يرتكون للنسابة إذا أراد المهاجرون الألمان أن يبرزوا لمدن لأورنانية السبع، التي تقاسرت حول ليها أجنب هومروس واحد، فأغفروا بآخرين بأن لديهم

سبعة إسارات، وحين روجعت المقالة كي يعاد نشرها في كتاب (١٩٤٨ - برلين) عُبر لوكاتش الصبارة إلى «ولعلنا نترك لإيسلر وبلوخ...» بينما تجدنا في السجل الرابع، مشكلة اللزمنية (١٩٧١) كما يلي: «لعلنا نترك لإيسلر...»

(١٥) من الواضح أن لوكاتش يشير إلى النقاش الشهير حول قيمة الأدب في «طوليو كروج».

(١٦) ألقى دريان في الرابطة محاضرة مهمة عن الأدب الألماني في يناير ١٩٣٨.

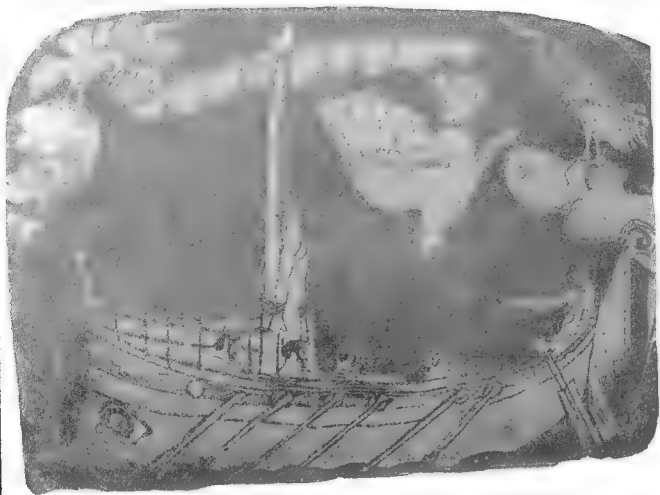
(١٧) مشهد من رواية ترجمها إريك بتلي تحت عنوان «الحياة الفاضلة لجيش السادة» وقد سول رد فعل بريخت إزاء مدح لوكاتش في «أريانس جورنال»، «لقد رحب لوكاتش «بالصغير» كما لو كنت خاطفا يعود لمضن جيش الخلاص. أخيراً شيء مأخوذ عن الحياة ذاتها! وقد تجاهل منتج ٢٧ مشهداً، حقيقة أنها لاتعود حقاً كاتالوجاً من الإيماءات مثل إيماءة الإغراق في الصمت، أو النظر خلف كتف السرد، أو الازدح، إلخ، باختصار إيماءات الحياة في ظل نظام ديكتاتوري.





المراجعات

٧٠ ترنيمة الجسد والموت والمكان في (الخباء)، عبدالرحمن ابوعوف. ٨٠
تأخم الواقع والرمز في (النمل الأبيض)، يوسف الشاروسى. ٨٣ مأساة التنوير..
مقتل هيباشا الجميلة، محمد على الكردى. ٩٠ (السلطان الحائر)، شخوص
ورموز، وفا. إبراهيم. ٩٣ الحداثة الروائية، بيل سليمان.



ترنيمة
الجسد والموت والمكان
... فى «الخباء»

عبد الرحمن أبو عوف

ميرال الطحاوى ، فى روايتها الأولى «الخبساء» ويرغم بعض الهيات فى البدء الأسلوبى التجميعى ، ولبعد الدلائل الرمزية والسجائز المثلث والمتعدد المستويات فى بنية النص ... إلا أنها تؤكد إلى حد بعيد امتلاكها البصيرة الفنية والنمائية الجمالية لتقديم موضوع وجو وفضاء روئى له خصوصيته العميقة عبر تشكيلات (المكان) كسفن روئى ولبس كديكورات وصفى ، ونوعية وتفرد وإنسانية وأسطورية السجاج البشرية المنحوتة فى إحكام شكل من لعبة وبلاغة وتكرين عالم المصممة الشاسع الساطع الضوء .. وهى ككاتبه ويرغم تلميح المحاورة الأولى منتحبة إلى آخر مدى ويصدق لبينتها البدئية للواقعة على حواف وحدود ريف منطقة للشرقية فى مصر .

والنهج السردى وفنون الحكى فى هذا النص الروائى الفائن ، يعتمد على مستويات الشعرية والاقتصاد فى التعبير والشعرية واللاشخصية وتكادى الذاكرة المضمرة والظن بين المعنى والمتخول ، الحقيقى والوهي ، العلم والواقع ، غير أنه معلى ومتمد فى حضور وعلى لسان ومصور رؤية ذات حضور أكثرى هى الطفلة (فاطمة) أو (فاطم) فى الخامسة متحفة إلى آخر مدى بتراتها وأعراف وتقاليده وطقوس عشرينها قبائل بدو للشرقية ومن مستوى طبى مرلفق فى السلم الاجتماعى .

رثمة زواج وناشق بين هرجاسها ورؤاها وأحلامها وبمعوصها وعظمها وبين سكنية ورواية واقع الحياة ، هى غارقة فى الضجر والقلق من إيقاع دورات الليل والإبهار المفكرة تكديس حبسية ومبرقة وجالعة ومشرقة لتجارب أفتان المألوف والمعادى والمكثور والمعدود تروى وتضفى لتجارب جدران أسوار البيت - السبون - للمعتقل - لتخلق للبعد الانتهائى لللامحدود الطراز ، فيتلحم أحلامها وتذوب فى صهيل الغيل وركض الجمال وتحلق الطيور .. ذلكم لتسلق الأشجار وتنتظر للفتنة الأخرى وتعود حول البئر المسكونة وأشباهها ، وتعانى أبداً لتنتظر

الأب - الرجل باعاطفة محمومة يغلط فيها لإحساس الابنة بالضيق الأثنوى للرجل ... للفارس ... العلم «يصبح ليل والنهار أنص من ندى قبل ، أجزر قديم وأرجف فى النهار أجد باب البيت على وسعه ، أرحف بمواجهته الآن أرى كل شيء بوضوح ، رواية مقابلة أكثر لتساءل وشوارب تروح وتوى بين العاملين المتواجين ، غرف طوبئة مسقوفة ، تفوح منها رائحة الفخان متى يجهى من سفرته ؟» .

وقد لا يحتاج لقارئ البصير لإدراكه مرارة وعقم الحب الوجودى أساسى للعوائى للأنا الرواية - الطفلة - المرأة - الأثنى وعق التوحد المعمم لدرجة الاختناق من محدودة وعتامة البيئة البدئية القبلية للتكثيرة بكل تراثها القمعى للقالم على التعرف والمرور والمعجم ... فمن البداية نقرأ الإهداء الدال السوى بالرمز والجاز والذى يشكل مفتاح العالم للروائى الشافى المثلث للبرزوى والظنون والهواوس والاعتراقات والاشتباهات النظامية المتفاعلة لروح بروية نضرة شقية ومعتبة .

تقول الكاتبة فى موضح ساطع فى المفتح (إلى جسدى وتد خيمة مصلوبة فى العراء) .

وتحليل خطاب مفردات هذا المفتح الدال يؤكد مدى سجنانية الانتكاه والاستفزاز المرضى فى حصة ووفيلة الجسد كرد فعل لعداء وجهامة وتوحش المالم الخارجى لبيئة البدو للقاسية ونورة حياة المائلة عريقة الأنساب ذلت الأعراف والتقاليد القبلية الصارمة الفانقة للحرية والانطلاق للأحمود .

يصبح الجسد وتد خيمة مصلوبة فى العراء ، إنه التوحد بين التفتير والاعتبار لمفردات المكان والجسد النابض بالحياة والشهوات والرغبات والسعى المعموم ... هو مستطب ومصلوب فى عراء موحش تدع الكاتبة فى نهج سردها للروائى لشاعرى المكثف للقالم على الأداء الوصفى البصرى للتشكلى المثلث بسيمفونية متناغمة من الأبدان والظلال والتكوييدات وهامس

بالأصوات الخافتة ، حيث المنجز المرئى ولفة الصورة - الفكرة - تضعنا فى حضور اللحظة وسيرورتها وتحولاتها فى الزمن الروائى المحتوى لإدراك الأحداث العائدية وحركة وسلوك الشخصيات المنحوتة من خصوصية البيئة البدئية وتشابك وتصارع إراداتها ورغباتها ومصالحها المتناقضة المتناخلة .

ومحاولة تقصى وقراءة دلالة رؤى هذا النص الروائى (الخبساء) لا تنفصل فى اعتقادنا عن تمديد وتشخيص سمات وملامح أسلوبه التعبيرية ، وعناصر بناة التشكلى الجمالى ومدى الترافق والتمازج بين آليات السرد وإشراح الدلالة ولوججات الخطاب الروائى المزاوج رغم ما قد يقدى من بساطة ساحرة فيما يقدمه ويستحضره من خصوصية حياة وبيلة وديرات حياة نماذج إنسانية مصفورة تحيا وتصل وتترجج وتجب وتفرح وتعزن وتصرى فى دورة الحياة الأبدية الأساسية الإلهية القابعة فى عزلة عن مركزية المصامة الروئية المهمة على الأطراف البعيدة عن العمران المعنى .

تضخنا الكاتبة ومن البداية فى حضور عائضا المعجم الجوانب السرى الخاص وفى تجاوز للبعد للأخريين ... مكثرات العائلة ... الأم المريضة المهدكة المفضطة العقل الفارقة فى الهرجاس دائمة البكاء حبوسة هجرتها المحرومة من ميلاد الذكر والمستعبدة من الأب ، والأب - الرجل الفالسب دالما فى رحلات الصيد والجماعة والتقدم الأملاء والجدة المستعبدة للسلطة اللسان المهمة بشخصيتها الأسطورية القاسية والأخوات العذرى لتفارقات فى أحلام وروية ينتظرن للرجل ينسبون أملاهم فى مشغولات وملابس وحكاوى لطلل ولتصرف على مصاحات محدودة من الخارج للبيئة الخلوط والمزيج من حياة البدو بكل طقوسه والريف والرعاعى بكل أشتال وزخم تقاليده وأعرافها ومثلها .

والأنا الرواية للطفلة (فاطمة) صوت للجماعة والمشرقة هى المنظور وزاوية النظر الذى نتابع من خلالها وعصيا الطفولى

الرؤى والمعنى أحدثت ونسج حياة ونماذج وتشابكات العلاقات الإنسانية والقصائر فى الرواية .. فى سياق زمن رؤاى دللرى يتقاطع فيه الأنى واللظى بحضوره، بالشانى المحدثى من التفكير لتشكّل من جذباته سهولة الزمن الأتى ، فالكثبة تخلق وتزجج الأزمنة وتعظم زمن الأجدد الأتى التقيدى .. الرأسى فى استمراريته فى لما بعد .. لكل ذلك يجد القارئ نفسه مشاركاً فى التكوين للرؤى منغمساً ومنفعلاً فى المحور الماشى لدروية وخصوصية الحياة الريفية البديرة المسطحة عبر تشكيلات الصورة الوصفية البهرية المتحركة واللغة المتعددة من عبارات مقصدة ذات صياغة شاعرية غنائية مجازية استعارية .

تقول الطفلة «فاطمة» فى بداية الرواية «كأما أعمست عيني وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شمري «سردوب» ببجدا العاتية تحركوا أمام مقبتي بهدر» ، كأنى ألقى لسور الصالى ، وأعبر فضاء البيوت والجدران الطينية الواسعة ، وأخرج من دوار إلى دوار ، ثم أصل إلى المنعبر فأجد العشب والجبل والخلل الخفيفة ، وأراقب «موجة» وهى تسرح بأغنامها وأركب حمار السرب وأظل أركض فى السمرحاه حتى أرى الخلالات السبع ، «هذا وأمة «مسلم» و«ميسرة» و «سومة» ولجد الصغرى» .

وتقول أيضاً مشفحة حالة الحصاد والاعتقال التى تعيشها: «عاونتى فكرة الهرب وكانت ثلاث نوافذ صيفية ضخمة مفترقة كل واحدة تكاد تصل للسقف، أبواب ضخمة ، لكنها مرشوقة بالأعمدة المندنية فلا يبر فيها إلا البعير الذى يطن بشراة ولا يخرج منها إلا الأنفاس المتوقرة» .

ولا نجد «فاطمة» اللقطة سوى حستن المريبة العجوز الدافى للحنن «سردوب» تحضى به من وحشة وقرية وصداء هذا البيت «السجن» - دامت جسدى فى حستن «سردوب» تحست ذراعها ووضعت رأسى عليه . كانت أفساسها دلفة رهيبة ، وكلها يمسد خصلات شمري ، وعيونها مازالت مفتحة ، لكنها طبخت بكها على ظهرى فبدأ للناس بهيم .

ويتأكد الإحساس والشعور السجاني بالمثل والتشجر من رتبة دورة الحياة وتكرارها أصبحت فى جذران البيت والبيئة البدوية المصححة «الصباح ككل الصباحات» أجد نفسى على الوسادة بينما «صافية» تطف جلالتي بخف وتسحبني على المياه رغم صراخى وهى تقف بشالهما . «الصباح مثل كل الصباحات السابقة ملهى بالتوتر والتلق أقسم ذلك حين لا تفتح أوى باب حورها ، أو حين تقفه لتتظر محقة فينا ببحون جزمة ، كان نحرولها ووهنا والعروق الدقيقة فوق جلديها وألفها المهرم من قسد الدموع بلأ تلى بالاختلاق، وتتأكد دورة الصلوف لمادة محدودة خاتمة «الصباح مثل كل الصباحات التى عرفتها أجس على فوة «سردوب» بين المطبخ وحجرات الكرار و «فوز» و «ورحانة» تتناجيان على فراشهما، ويصكان وتضمكان ثم تصادان فرد قصاصات الأثواب والفسارش وليل الغزل ، وياب أوى مخلق تلتحمه «صافية» ببطم ، تصل لها ليريقاً نحاسياً رياناً صغيراً وتبعتها «ساسا» بطائرة مضطاة ، ثم تقرب لها وعاء الماء لتدلك لها قدميها ، أنسب إليها غارى اللون يدب فى العيون الشاردة ، أقدر ، فتنفس وجردى ، تنفج بكها حول وجهى وتخرط فى للبكاء ، أهرب من الغرفة المحقة برابعة للموع .

وكما نجد «فاطمة» فى حستن ورحم العجوز «سردوب» الأمان والأطمئنان من عداء الخارج تتشبع عقليتها ووجدانها بالأساطير والخرفات والثقافة للشعبية



ترجمة

الجسد والموت والمكان

والفلكورية التى تحكيها لها العجوز «سردوب» .. «قد خصلات شمري وتكى الشمس تدور فى السماء وتحدور ، الشمس بنت مثل كل البنات لها سبعة وجوه ثم ليل طويل تدفن فيه وجهها الأخير ، العجوز المتدوب ، تدور ثم تهرب وراء جبال الفياض، جبال الحديد والدار بيننا وبينهم سدان ويتر من الحديد المصهور تسقط فيه الشمس»

.. «من ١٩ .. «من يا أمة سردوب ١١» .

.. «لفاعرين وعبيد ندم . والياجر ١٢»

إن الذات الزاوية «فاطمة» عاكفة ومستخرقة فى طقوس وثنية جسدها .. وتغارى بلا حدود عملية الاستبطان فى أصباق وأغوار ذاتها المحاصرة برتبة وسكونية ومألوف وتكرار دورة الليل والنهار الأبدية غير أنها تمارس التمرد على حياة خلقة وتزود إلى الخارج خارج البيت . «المعتل» .. «يوجد ويشخص هذه الحالة ليقط غرائز الإحساس لديها فهى أبداً تترك عالم الأشياء والأشخاص والزمن والأحوال والأجواء عبر الأذن التى ترفض السمع والتصمت وتغارى بمجانبة لعبة التخييل والعلم، يؤكد ذلك اعتراضاتها المتعدية فى بنية سرد النص الروائى «أسمع أزيز الباب الكبير فأهبط وإقفة ، وأركض إلى بسطة البيت حيث تتدحرج السلطات وألق ، أراهم يركضون فى اتجاه مغلقات الباب ، يتشلق «الغامد» ليشد القنصب القطنى» .

.. هل جاء ؟

إنه ليس موعد القطيع ، الشمس لا تزال فى الأفق ١١ هذا الباب لا يفتح إلا مرتين واحدة فى أول النهار قبل طلوعها وأخرى بعد غروبها ، أجلس على حافة الدرج فتمسح الشبل من إماماشية ، لا تبقى فى الدوار إلا «خبرة» إنها صغيرة بعد «مهرة» علبدة، هكذا كانت تقول سردوب حين تلطمها تصبل ولا تكف من الصلوف إلا وقطعة السكر تذب فى فيها ، كنت أتمنى أن تصبح خالسة البلباض، لكن هذا العرف الأسود واذاًل الأكثر سواداً بدا لى مزجها ، ماذا لو قصصته ١٢ .

وهي تتجاوز بالروية وغنى الخيالي حصار البيت بمد «معلم» دلوه فأنتسحق ، يصكب دلوه أمام مشرب «مهرية» يبرون عليه فيخفيها كما يخفي للفرعانيين كترهم في كهوف الجبال ويحثون حولها أوثان السمرة ، يبرون عليه فحصل خويلهم مهتاجة من ثقل الأسلاب ، يستطلون بخلافته ويعيق الجو برائحة الشواء واللبن المنخفض والقهوة ، يملكون جريهم من البذر ويرشون ، يخلعون لهم ويهتجون بالحكايا ، لا يهجم ولا يكرهم ، يثرون بين فئات التولية أمجادهم ، يحكن من الصرب والريان وحروب اللقائل ، يسألونه عن السط والنفلان ، ويتكبرون على المعسكر في الرادي وأفاعيلهم الشفمة ، يثقت أدهم إلى كرمات الجاد الشهيد في وجه مسلم ويصالح :

.. منذ سسني وأنت مطرق يا شيخ
العران ؟

«فاطمة» وحيدة تعاني الجوع والفسا لحذان الأب القائب أبداً والأم الممسوسة حبسة حمرتها ودموعها رهواسها وانكسارها تصاليل حائرة عن الأب - الرجل دويل يحبه ليرى شيئاً ؟ إنه لا يرجع إلا ليرحل ولا يرجع إلا ليغيب فهل جاء ؟! هل تستحصل فرسه السوداء التي يجب أن تبقى بلا اسم ، يفتح الباب الكبير ، تركض الفرسان في الممشى ... لقد عاد .. هل أركض في انتهاه ؟

.. أهلاً باغزالة أبوك !

مقاله الذي يطرق رأسه ، وسماعته المصدلة على الجالبيين ، وجهه ، ألفه الطويل لمحبه «ثم تغير سرفلك» انظر إليه .

«فاطمة .. فاطمة يا صغيرة أبوك هل أعينك أمد ؟»

وتقدم الكاتبة بشاعرية أسبيلة صورة تعمد وغموض العلاقة بين الأب الفاتن والرجولة وآلام المرمضة المنهكة «سمع أزيز الباب ثاقبة ، تخرج منه ساساً ، إلى الدوار المتقابل .. الضريبة » مبرك الجمال .. أعود إليه فلا أجد ، فقط بطلق من غرقتها النشيج يبكها حضره .. (إماد لا تحبه متى

وإماد لا تغادر الفرقة المظلمة ؟؟ حين أهابت (فرز) على سوالي «مجنونة» لطعتها «صافية» على وجهها بحدة فكتفت «فرز» عن رفع وجهها في وجه «صافية» لأيام طويلة بعد ذلك سمعها منها .

ويكسر رثابة هذا الوجود الآسن في حياة هذه الأسرة البدوية المريقة الخصوصية الزيارات المتقطعة النورية التي تقوم بها للجنة (حاكمة) ويعلمتها الأسطورية على الجميع .. إنها رمز للثبات القمعي في حياة الثقيلة .. المرأة الممزوجة - الرجل .

هي الآن تسفل ، وفتحون لمقدمها أيضاً الباب الكبير ، ويقف الجميع بانتظارها ، لحيلة ، أخف منه ، فمها تهرق فيه الأسنان الضخمة فيصيح مدل ثم الفولة ثوبها أزرع دالكن لا يتغير ، فقط تغير المعابة التي ترتديها من دون سائر النسوة ، وهل هي نسوة ؟ إنها أمنا جمعا ، أمنا الفولة الكبيرة الشظية بتلافيع الرجال ، تنخر فرسها الممزوجة الضخمة ، وخطها حمار بخرجين يسحبها العبد ، ويلبها صبيان يمرثان بأقداسهما المفلطحة في الزمل ، يقف الجميع دون مخطها ، تنخر الفرسان فيتحكم في اتجاهها ويدخل المصار لثوبه ويبقى باقي الركب خارج بابها ربما يقفون هناك بالدوار المتقابل حيث يتكسب بيت الشعر ، تهزل (صافية) أولاً لتقبل يدما ، يتبعها أفراد البيت ، ضرر يدما السوداء المعروفة بكبرياء عليهم ، عيونها تنحس كل ما حولها ، تنفع قدمها في اللث وتلمع عبادتها وتدخل ، وحين تخط المعابة فإن القوب الأزرق يهرق بالذهب ، الحزام أو (العصابة) كما تسميها - تطوق وسها ، مونة بالدوائر الذهبية والعملات الثقيلة ، تتلحن مع الظهر ، المقوس قليلا وتشد كميها التواصتين لتبرز بين عروقها السود صفوف (اللبايل) والأساور من كتفا اليدين ، وحتى دون أن تخلع نفسها فإن الخفاف الذهبية يبدو قميها وسط المرافيق اللحية ، والبروز في كراحمها . أرقبها من بعيد لا أحمها فإن عصاها التي تنخر بها الفرسان سوف تنفذها في كل شيء ، في صروران إخصوف ، في دوايب التكرار ، في جرار السمن والجبن ، فضلا عن مخالب الفرزين ، وعروشة الطيور ،

وسعد البط الذي فقس ، والحمام الذي زغب ، وسفطح كل صوامع الغلال لتلتك من أنه لم يصبه السوس ، ولم تد السرة أبديهن إليه ، تسبقها خلوقات (صافية) الوجلة وهي لتلقى الأوامر .

.. (الفرز ناقصة نظافة) ! (الفرز للتوق) (الحمام لا تنجس منه فرقة البدائي لا تكفي لتقص أبوك .. إن أحداً فأصطبه الزغابيل الصغيرة .

ثم تتربع على صدر المجلس وتربع ساقها وتبدأ في لف التبع في الورق الشفاف وأملها صندوق الهنديا والصابيا توزعها على البنات ، قطع صابرين وقطع أقمصه .. وزيت زيتون وتزرق بصوتها الشخن (يا بنت أنت وهي .. يا خلفة السوء تعالى ، والله خلقتكم حرام .. الله ابتلاك وهو صابر) .

وتشير لخصيب الأم (هذه للممسوسة .. والله حرام فيها الزاد جلابة الخلفة لحرام ، فالأم للرمضة لا يمش لها الذكور وخلفتها كلها بذات .. وسوف لتكثي حياتها القصورة دون إيجاب لذكور فهذا المجتمع يعلى من أهمية الذكور ويبنى من مرتبة الأنثى .

لقد تعمدنا أجزاء هذه المقاطع الريفية النالة من بنية الرواية لنضع لفقار في بؤرة خصوصية نوعية الحياة المعاصرة المحدودة المكتوبة التي تمشيها وتمايها (فاطمة) ويعيشها ويسمي فيها البدو والزراعة والفلاحون في هذه المنطقة الصحراوية من الشرقية ، والتي أعملتها وغابت عن تصورها وتشيخصها عسة كدور من الروايين المصريين ، إنها حياة خاضعة لتراكمت الموروث والسأول وتقاليد قبائل عربية هاجرت إلى هذه المناطق وعاشت فيها أجيال وظلت تقام مركزية للدرلة والجمع السدني ، وتواصل أقانوم عاداتها القبلية العشائرية ومها وقيمها وتصوغ ميوايرجيتها الثقافية الأسطورية عن معنى الحياة والسر والقيود والشرف والفساد والمب والزواج والمرأة والفتنة والرجل والرجولة والدين والمصير ، تتحد مع طبيعة الصحراء القاسية المتجمعة المتحطشة للمطر بفقر تطلوها للفرح ولعودة الزاحلين .

وأليات السرد في هذه الرواية تستحضر
فعل الزوم، حيث تحتل بولتان وجوها
ونماذج بديوية تعيش مهانة ومأساة الحياة
والموت وتتشرق لأنثى السجهر.. تتسج
علاقاتها ومصارفها المتداخلة كبنوة
الصحرَاء المتداخلة بأسرارها ومقوسها
وحكاياتها وأساطيرها، وكما يرون وجود
الخيمة بالأوتاد فإن الحياة بالنفسية للمناج
وشخصيات الرواية مرتبطة بالانتظار المتعاقب
المحرم وقمع وطأة وقمع وتقل الزمن بالغناء
والأناج والمعلم المستحيل الدلم.

ويجدي أن الكتابة رغم التزامها لحد ما
نوع السرد التقليدي لتتابع الوقائع والأحداث
المنأفة الماندة الرابطة لحوادث حياة هذه
الأسرة والبيئة المحيطة الصحراوية وتقديمها
ورسمها للأفهام والمناج الإنسانية عبر
منظور رؤية ووجدان الرواية فاعلمة -
الطفلة، ثم الصبية ومناخها تفاسيل نمرها
وحاياتها وخبراتها وأحلامها المحيطة وأحزانها
ولنكسارتها التي تبلغ ذروتها يوم وقطع
ساقها وانتقالها إلى بؤة أكثر تقدمًا ومدينة
والمناسا بفنون التمسخر والتعلم عدد (أن)
الخارجية التي تربطها علاقات تهابية مع
والد فاعلمة تتصل في تجارة القبول المروية
الأصولية المنصب، رغم هذا النهج السردى
التقليدى إلا أن الكتابة تقسم بنية النص
الروائى لفصول ومزاليات تلتفت بنماذج دقة
ورمزية ومجازية مدحونة ومستوحاة
للأغاني للثرائية والأناج والأشعار
والمرادول والحكم والأمثلة الجماعية المستفيدة
من خبرة وحكمة حياة البدر العربية، وهذه
الأغاني والأناج والمرادول تلخص وتحتوى
مضامين هذه لفصول ولتقرأ مما بعضاً منها
لتقرأ المسكوت عنه في مضامين النص
الروائى.

- ١ - وحطوتك على باهم غفور وإن يا
حجر بيت خالين.
- ٢ - لقرأ البكرج على اليمين وجيرا
ضبور وحيه وخليه ما بيني وبينك لطورج
الندمة البديرية.
- ٣ - وبات طول ليلي حيران.. وخط
أفكارى مخففات والقل ادليل روف عليه.

- ٤ - للشمس ما علمتلى.. ولتقر جاهد.
- ٥ - والله زمان ما قلت يوشان.. ولا حام
طور الصدا ولا تقطعت رويس قريسان.. قدلم
جمل صبايا.
- ٦ - ليه يا عصافيرى بتقولوا لثقة؟
- ٧ - والصابر ينزل الخير، وأما نرح منامى
قاللى.
- ٨ - ياسين وسرح وسبع جروح أنا مهن
خالف على الروح.
- ٩ - ببنى وينهم بلدان والفاطر بين
نارين.

- ١٠ - يا لصنار تمشي تقوحن بالانصار؟
- ١١ - بين ياسين وجها، غليت يا عزيز
العتل.
- ١٢ - هل بت التريح تندر ويحيى للفيث
بعد التقالى.

هذه الأغاني والأناج والمرادول
التراثية للفكرية لبث البيئة البديوية تقدم
وتدفع الدلالة الجسدية لخصوصية ما تقدمه
الرواية - فاعلمة - من لمة وسدى ووجدان
وحياة لها خصوصيتها ومناخها الإنسانى فى
بيئة البدو والرعاة والفلاحين بجانب
استحضارها تراكمات القمع وتدوب وأسى
الحياة التي تميشها للتدنيات والنساء فى
مجمع كزوى قبلى ترائى منهك من قتل
العرف والتقاليد القبلية وهى تسود وتغصن
عذابات الانتظار وزلتة إيقاع الحياة البدلية
وتعكى عن السيلاد والموت والمزمن والفرح.
ولؤكد فى النهاية مدى التزام الكتابة



ترنيمة الجسد والموت والمكان

الميمى الصادق الليرة بعشورتها وأهلها
ومعلم ومختفاتهم الأسطورية.

والتكوين الأسطوى فى هذه الرواية يقدم
الصحرَاء وتحويلات أحوالها وسطرع شمسها
الصارق وظلال سيفونية الألوان التي تظف
لتصاها للآ نهائى وصفاها الطليعية
والحيانية كتجسود عنوى حى لخصوصية
السكان، ليس كسجهرى خارجى، بل كسل
روائى وعنصر أساسى من تكوين البديية
السردية التصويرية المكثفة بالصورة والرمز
والحسوس.. والكلمة فى المبارة متقدمة
كمركز إشعاع يمسد علاقات نفسية
ولجماعية.

الصحرَاء تلفظ حداثها وتمازج جسدها
الزفر وتغفر، والزمان تدبو، والسويل تخط
أخايد حزنها فوق المسالك، تلك الغمامين
السفيرة لابد أن تأخذ معها أحدا، تزوم، تزوم
وتصفر لم تخطف مهرة أر بقة وأحياناً
خواباً وشقراً ومرايح، ولقد اخفى مسلم،
رغم أنه كان يعرف تلك الغبراء، ككف يده،
يمرف سماها وليالها وأحوالها، يعرف أين
يلصق خيمته، ومتى تروه السحب بأفئالها،
جاس الصحرَاء شرقاً وغرباً، جبر ليلاتها
وأياها وأيامها حين كان يد قنميه
الربابين فى خشونة، ويخلع عقاله ويتكيس
شقاءه بالكابا، يحكى عن قبائلها وأصولهم
ومرايحهم وأحوالهم، كانت تلك الصحرَاء فى
قبضة يده.

إن المعنى والدلالة والبعد الأسطورى
الصور لجدلية حياة البدو مع واقع الصحرَاء
وحداثها ذات الأقدانم والسك والزوى يتأكد
فى هذا المقطع من الرواية حيدر سرد
الوجدان الميمى روح الجماعية المتجاوزة
أنفة كل فرد.

قالوا الصحرَاء بصر.. من يعب فى
رمالها؟ قالوا للجمال، لكن الجمال بعد ما
صبرت وصبرت وأكثت من شوك البوادي
وهزل سنامها.. حزنت وكفت وطلبت ثراها
من الخف والقطعة واللجام.

فاحت رائحة الهواء المشرب فقالت
«سقية: خمسسين.. الغزالات بمأمن».

تلكموا بالعالم وخبروا أقرانهم وحط
السكون، صغير الريح وحده هو الذي نكلم،
وزابت الريح أكثر، ورحمت وعلمت بالغبار
عين الشمس التي تورمت قزحيتها فأحكم
معلم، نكاته وأدار نصف بجماته حول كنفه
واشد العصف فحسب تصفيه خطا إلى
فرقه بينا الرمال تركل كل شيء في
حزبتها، يسدلون حواف الشق ويفرقص في
الزرك المواجه بعيدا عن عيونها ولا تكف
الريح عن الزوم حط الصمت حتى الليل بلا
نجمة، الغبار سحب دكانه، يصرح «معلم»
سامعا و(سقيمة) لا تكف عن التكرار بأغانيها
وهي تختلج الصوف باللحاب و(زهرة) تفرود
كلى وتقرأ «كان فيه ملك ومكة لا ينجبان إلا
بنات، كلما حملت شيئا في بطنها وانظر
الملك وزيه، جامته ابنة يلقى بها في بحر
قصره».

قالت لها الحجة، حاكمكة، لا تلتقيين في
البحر، فقط تعقنين، مغما رأيتك يخلق أمي،
هي قالت له أن يترك فوق جسدها ويقفها،
لكه كلما مر رأى حيويتها الدائمة فوشق
عليها ويعد إلى غرضه «سامسا» لحيات رآته
يفتخها مرات عديدة، ينفق الغياب بالمفاتيح
ولكنها لا صوت، الصبيان وحدهم ويوتون
منها.

قالت لي ثانية «صل على النبي، صل
على المهيبي، وفردت كفي وأكملت.. كلما
ألقى واحدة في البحر خرجت نخلة صغيرة
حولها حتى صرن سبع نخلات وثمان
العنايد، ولكن الراد لم يجم فبكت الملكة
ويزرت للنور ودعت الرب أن يهبها إلى
شبه، إلا تلك النخلة، فحملت وحين جاء
مخاضها قالت له للربصيفات ولد معيها ألا
تراه عين بشر حتى عولها حتى حين
الأوان.

قلت: لو حججوا للصبيان عن عيونها
لماثروا، كانت (صافية) تقول إن عيونها تطلق
الحجر، عيونها الجافية هي التي أوتت بحباتهم
لو أخذها زيبا لأرأها جميعا، لكنها بقيت
ورجلت أمي.. صممت (زهرة) سمعت
مقاتلتي لها قلت أمها على إكمال الحكاية

«ويحدين؟ أو يحدين يا زهرة هل أن الأولان -
تصرف وجهها على ولا ترد.

صوت (سقيمة) يهين «الصابر ينزل
الخير، أخوض غبار التيلة الدائكة وأمسني
أقتن من شجرة إلى أخرى وأرأيت الفخاء
تلتهد «صافية» حين أمكى لها.

كان فيه ملك ومكة لا ينجبان تصرخ
في شروى مولودة «يا كيدى الذي تعقن
فيه.. من أين جئت بهذه الحكايا.. والله ما
أفسدك غير معاشره المبيد يا جررة، مالك
ومال «سامسا» و(سروبي) وتلك الخزة التي
تلم الفتات وتسرح تحت بهر اللطم موحدة
بيت الأجارد لا تجد غير موحه «سامسا» تلم
منهن هذه الخزعبلات أسرخ فيها.

«حكها لي (زهرة) لماذا لا تصنفيني
(زهرة) التي يبعدلتيك تسكن راحة (معلم)
(وسقيمة) والمهد الصغير ألا تعرفينهم..
تلم خجودها مولودة «والله ما غف عصفك
إلا مما رأيت عصفك يا صغيرة».

في الغربة وللتردد والتعاسة التي تعيشها
(فاطمة) في هذه البوابة المتجمدة لمة راحة
من خلال لعب الدافى، تربط بينها وبين
أبيها ذلكا بسميها حيوية أبيها.. يقول
لصديقته (أن الخرجاية) التي تكذب عن
تفكير ومثل وعادات وحياة للبر ويقل الأب
في حمومة (فاطمه) مستصيح أميرة.. أميرة
مثل الجراكسة الصمر عدائوية أسيلة، ألويت
أحق منهن وهي بنت الأجارد) ولقد أمحلها
مهرة أسيلة (خبرة) أصبحت صديقة
طولتها وعندما ساءت حاله قدمها وتورمت
وتقيمت طليت (أن) من أبيها أن تأخذها إلى
بينها حيث الطوبى والطاية والنظافة والتعلم
وفقرن الإتيكيت.. (أن) إذن رمز الآخر
الذي يدرس بيتنا وفقرنا وعائلتنا ويخلص
على حيائها وما أسرع ما أمست فاطمة بهذا
التخلص وضجرت من هذه للعلاقة وتهدرت
عليها.

أشارت بيدها بهتجر وثقت شلا في
أوراقها وتأسلى وأرفض الإجابة سمعت،
اكتبى.. كحبت عن (مرحاة) و(سامسا)
(وسروبي) كحبت عن أمي و(صافية) كحبت

عن (راوية) وتصاريها، سمعت.. أنا لست
منفدعا في بؤرة تكثر عين عليه.. أنا فاطم يا
(أن) لعم ريم، انظري للعبات التي صاقت
على جسدي، انظري للعيون المفتوحة فوق
صدرى، إنها قتادة (زهرة) سبع جردوح
تبكي في الليل وتوقظني، لا تستغفروا لفاطم
المرجاء أنا أن أغنى، لن أمعن بالمارجيد،
وإن أربط بأى لغة، فقط سألوح مثل
الفرغان المشحومة، وإن أرى في عيني إلا
دموع غزلتك التي كتبت عن اللطم.

أبى لا يأتى من يوم أن يهترو ساقى،
وهو لا يأتى ولا يحب أن يراى، أبى أمكز
لكن لا أحد يصلى لماذا لا وجهه؟ ألا تكتفين
يا (أن) عن مله هذه الأولان؟ لماذا لا
تكتفين؟! (خبرة) تعبت من كثرة ما أنتجت
من صغار- حصان أمانى على قبرس
عربى، مهرة قوارم إنجليزية على عمود
فقري عربى، كل عام تنتج بها سلالة
جديدة.

هل سمعت يا (خبرة) متى.. الورقة
والكتاب، للعمل والنتاج، انقزلة الصغيرة،
مائت بعدما كتبت عن الطعام، تقبل الغزلان
لا روح لها، ترمى القسط السمينة البيضاء،
التي ما لا أحبها أشرف أنها كسولة راقية.

أصبح أكثر شعوبا ونهولا وسور الصديقة
بطوقى، والمكان لا أطيقه يضيئ ويضيئ،
أشعر أن صدرى لا يهتلم، أبكى بحرقة
وأرسل له الرسائل «هل نسيت فاسم؟»،
يحتضننى، تعالى يا أميرة أبوك صرت
عروسا جميلة..

أصنك «عروس جميلة عرجاء تمكز
بقدم مبررة وتبلى بين عيني بمحبة».

«أريد أن أرحل منك».

«يضمنى بقرة».

«نارك ذلكا لتنتظر مقدمك يا غزالة
للغزلان».

.. تقبلى «أن» بمحبة.. لا تقبلى، أفر
رأسى.

وتعود فاطمة المنكسرة إلى البيت القديم
بعد أن كبرت واستطال شعرها جدا،

المسوسة الشبهة الباكية التي لم تَدِ الولد..
كذلك ماتت البعثة المستجدة (حاكمة) بعد أن
شاخَتْ ووهنت وفقدت سيطرتها التعمية،
وتزوج الأب من (دوابة) التي مات لها أربعة
صبوية ضاعوا منها (فألت له في النهاية
«خلفك مشدومة.. ليس لك في ولد من
صديقك حتى لو تكلمت كل بذات المربان»
فلمتلها وجه من البيت ثم جاءت بعدها تلك
المرأة للصبيته السوداء (راحات) تحيلة جداً
وطويلة ولكنها حانية كانت تخب فاطمة.

ويكتشف الإحساس بالفرة والتعاسة
والحصار.. فاطمة محبوبة بالسة مبتورة
الماق مثولة الحركة وهي التي تعربت تسقى
الأشجار وتهازى جدران وقضبان البيت-
المتحفل لتطلق في اللامحدود الرحب..
حيث للصعراء والغراعى وأسرارها
وحواناتها وسحرها الدائم، وتقع فريسة المال
والصنجر (الأيام متشابهاة والغربة سد يهني
ويهدم، قلت غرفة اليمون، كان بها لازل
فراش أمي، قلت صندوق البعة (حاكمة)
ومضت، كل المواجه يلمسها الزمن، أنشأ
له حيدار بر محبة، لا فرق، قايي أصبح
بحيرة متهمسة على ملح جاف يتزرق من
بعيد، لكن لا موجة ولا حياء، للتفرق شلاً
للمرائط التي انقلب طولها، وغضب السقف
والأرض ترمى فيه اللفران الدقيقة.. أسمع
صوت قريضا في الليل والنهار.

وتكاد ألوان الشحوب الكابية ونذر
النهاية والوهن والتلاشي، فقد انكسر قلب
الأب.. الرجل.. وكيف عن للفرجال وغواية
ومخاطرة الصيد وسمى للتجارة وقيادة
للقران.

يأتي أبي، كف عن الترحال، نصب
خيمته في الغناء المولاج وسكنها، وقرل
المجرات المتفلة مسكونة بالأرق ولا يغمض
له جفن إلا في الغلاء، يفرشون له الفرش
ويكشف رأسه وينام، يسقط للندى فيفس
بجانني..

أذن وجهي في حمري، أنفقه في
الورق وأشعر أن الحروف كانت إيلة تسرح
فوق جسدي وترهقه، ماذا تفعل فاطمة
بالحروف بالكلام والوحدة مشجرة.

ويقالى اللحن السيمفوني الحزين للمتاح
ويهدر إيقاعه الملون بالتعاسة والكآبة وكل
نوب التآكل وفقدان الأملتان.

الليل موحش كما هو، لا أحد في الكون
غيرك يا فاطم، وحيدة والحياء موحشة،
الضجيج يسكن والباب موارب، كفوا عن
غلقه وقمعه وسقطت مغالطته وحاقفته تتطر
في التراب فيظلل موارب في الليل والنهار
أهرب، أين أهرب؟! أعكز فسقط وأبلغت
حولى، الخيمة لا زالت منصوبة في الفضاء
المولاج وجسده يتحدر بالغطاء، كرع يده
تنت خده والأخرى تثقب في النار الناعسة،
أجلس بجانبه، ألقى عكازي وأمسد على كفه
التي تتكلى.

.. فاطم يا حبيبة أبوك، ماذا يفعله، ماذا
لا تنامين؟

أشرد بصبري في الغلاء، أشعر بالفقر،
رأسه على ساقى المشجرة يملؤها الشجب،
أحملك فيه أكل، الأنفاس الرتيبة تخفي.

غور أن الوهن والجناب جذب للصعراء
والشعور بالفراء والمدم يهشم ويحطم بنية
هذه العلاقة الحميمة بين الأب وفاطمة
ويكتاب (فاطمة) لحظات من السخط
والكراميه السوداء ويستغرقها الحزن اللاتم
فحرد ساخطة مغولة على تساؤل الأب
للمسك العلون

.. يا صغيرة أبوك ما يتركك يا فاطم..!
لا أن نفهم شيئاً، أنا فاطمة المشحونة
أكرهك، لو عرفت فقط كيف أكرهك،
لكرهتك ولصدت كل الدم الفاسد في قايي



ترنيمة

الجسد والموت والمكان

ولسكت بيت (آن) إلى الأبد، أسير وعقاب
رأسي يطاردني، ألقى بعكازي وأزحف،
أزحف وصوتها يتحبنى، قومي يا فاطم..
قومي من التراب يا فطرم قني يا حبيبة
سردوب..

ونصل للحن القرار في هذه السيمفونية
الأسبوبة الصاعدة من كلمات وعبارات ذات
تمخ شاعري غداي هامس والسادرة لوقائع
وتحوالات حياة فاطمة وأسرتها كتيبة حياتية
دالة ورازحة لحياء بدو قبائل الشرقية بكل
زخم ولحمة وخصومية وأساطير حياتهما
السرية الأبدية من السيلاد والشفرة حتى
الشيوخوخة والوهن ونذر الموت البارد ونقرأ
عنوان الفصل الأخير الدال الموحى والهامس
بالعش والطمأ للفتش والمطر الذي يطغى
ويخصب جذب للصعراء الموحش ويخفف
من أحزان ولوعة القلب المتشقق بالتعاسة
واللاجسدى (هل بت الريح تندار ويجسبي
الفتش بعد التقي).

ماتت الأم المتكرسة المسوسة الباكية ولم
تلد الذكر، وشاخ وهرم ووهن الأب، ورحلت
البعة (حاكمة) وتلاشت سطرتها التعمية
ورود الأحقاد الصغيرات (سموات) (نومه)
وتدين للمدارس كالمصافير وظل شم
(فاطمة) أكثر من اللازم وصار مثل جذع
يحن رفيها للوراء ولا تعرف كيف تنزع
رأسها من سطوته، وقلت حركتها في أبها
البيت، صارت تسير بعكازها يحرم فكرها
المحموم حول (البذر المسكون) وأزير الرحي
المعلمون لا يتوقف، يخلط بالصغير
اللا نهائي تلك الطريفة الممياء التي
تتأزما لتقل عينها مفتوحة، وتسمع لنداء
(سردوب) الثلاث (فاطمة يا حبة عيني)..
فاطمة لوست إلا حبيبة وحدتها ومشجرتها
وبالأيام الحزينة.

وتسمع أبها وهو ينادي (سموات)..
ياسموات) نومه وانومه، تروح وجهي بين
الباب الموارب ومجلسه يتوسد حجرها
ويحكى لها عن (نعل) وعن «دوابة» التي
جلبت له اليرمالين لينفخوا النفر من الأرض
المسكونة بالطلع، لا ولد ولا وليد، وعن
الغزوي الأحمر الذي لا يشبه الآخر ولا

الفلاحين ، ذلك الذي قابله في سفرته وقال له إنه مخبوع باللغة حيث حل ، وأنه في الليالي المقمرة صار بهالسه ويحدثه عن المكتوب وعن السماء التي تكتب بالريح على الكتبان نهايات الرحلة ، يفرد له التراب الطاهر ويوقع بمينيين مفضضتين ويقرأ ، ثم هضبة ، بسطه ، خور ، شر ، علم فتحت أخدوداً للفرج قريب ، هامو يترك على كلفها يمشى وتسفده أسطحطلب على ظهرها ويهتف .

«ما سدد عريك مثل عظمك» .

ثم صار صجراً حقاً مثلاً قالت (راحات) بروج ويحيى ما بين ضيمته وسكنا ومن يقابل ويحيى وأنا أحب بعد أن رميت المكان تهرب عيونهم ويمنعدها ظهرها كي لا تتحذر خطرته ، فيجفف له لمابه بطرف ليوها وتكثف حوالا صيونه من بقاياها وتقمعه بيدها كسر الغيز المفتوحة في العليب ، وهو يعلل وأنا أحب ، أقضى النهار بين درجاته ، والليل أتومد ساق (سردوب) وأزير الرحي وسفير الطرشة للمياه يحاصرني ، أرحف بين الروابي الضئيلة المعتازة في بسطة الصحراء تصط الحبارى البيض وتطير ، تصط مثل ياسمينه تفرش زهرها وتطير ثم تسقط صريمة تصبها ، أرحف أكثر لأجد سوى ههذه بعيدة لا أصرف لها مصدراً ولا لآراً ، لا جان ولا إنس ، بدر معلقة يمر عليها (أبو شريك) كل عام متشعباً بالنياض ، يسد رأسه على وتد عار كان فيما معنى خباء امرأة ثخن ، ويقول إنه (كان جملاً في الحقيقة المالك لم ينجب ولداً ولا بنية ، بل كان جملاً صغيراً كبيراً وتزوج من امرأة أحبته وهو يسرح على أشدات جدائلها ، وأنه ربما لما أخذت له صار أميراً وجيهاً لا يشبه إلا ألقوس لا للذقة البهيماء في رجامته وأنها أنجبت منه ابنة لم تعرف الصحراء أجمل منها .

يقول «أبو شريك» ذلك ثم يركي وعاء للقهوة على الرمال للطقا ويسير الحجاج وراءه فلا يخافون إذا جاءت أربعة بوية وقفزت بين مسالك الطريق الورع وظلت تركض بحيون لاسعة ، وكشفت أسنانها

المقروضة عن وجه امرأة يرى من جدائلها فأعود صغيراً وربما لم تعجب البعض ذلك للرواية قلذا حج في العام لتقدم فيه سيمع من (أبي شريك) قصة المرأة التركية (ظاها) وما حدث له معها أو حكاية ابنته التي كان يخاف عليها إذا ارشمت وإذا سهمت ، وكيف كان يحضر لها بين كل وهنة ووهنة قهراً وأنه كلما هم أن يفعل تفتحت البدر عن الماء الطاهر وأن ذلك كان نبوءة من السماء بحماها ، لكن المذراء في السماء كانت تحمل ولداً صغيراً وشفي في الفجاج ، وأما الطاهر صار نماً متخفراً يسيل من بين فخذيهما يكمل (أبو شريك) عنه من بقايا العكاكة ويقسم أن جابتهم حرام وأن القبر وحده هو سائر الصبلا .

أرحف والصغورات يخذل خبيوط شعري وقد بهامسن في أركان البيت المسوسة تخمرت في البئر ، نادى عليها يا (سردوب) .

«فاطمم تعالى لسردوب حبيبته ، لا لن أجهى ، أبو شريك» يبر وقد يقول إن (زهره) خلفها طلال البهاد ، وأن للحجاج كانوا يقابلون صجراً تشبه أربعة بوية ، وقاصروا صغيراً بعدد ونجمة ويحبها ولدها الصغير ، تتسرف دما وأن الحجاج ألقوا ذلك ، لا تطلبني على ظهرى لا تلمسني يا (سردوب) إني أكرهه وأكره (سمرات) وأكره (راحات) أكره كل شيء لماذا تهذبونني من شعري بالليل لماذا تشدون خصلاتك على الأوتاد الصغيرة ، لماذا تعلقوني من جدائل ، أنا لا أطيع صوت الرحي للسمونة ولا صوته حين يقول .. (لماذا لا تفتحين باب غرفتك فاقام؟ لماذا لا تسدين على عكازك؟) . لنحاز لا يسر المرح للكانز تقطم الظهر .. هل نلهمين ياسموت هيا ، هيا لخرجي وإلا ركلكه بكل شيء لنخرجي أخمبي إلى ظهره لسمني ، اسدنيه إن شئت .. فاطم العرجاء لا تريد أحداً «فاطم يا حبيبة سردوب ما يحزنك فاطموم .. ماذا أصابك» اسمتي اسمتي ياسردوب لا أريد أن أسمع صوتك أسمعي بالفرار يسخرن من فاطم ، التالقات بنات «دوابة»

يسخرن من عجزى ويقان مسوسة أنت يا (سردوب) تصرفين زهره، لتي تسكن ولحة (مسلم) لا تطلبني على ظهرى لماذا تلتكرين؟

«نامى والفاطم ... نامى يا أسيرة الأمهات ، لا إن أنام .. أعرف أنك تودين أن تصحى منه خباء وإن تظل فاطم في الظلام ، إن أسلم لك صغيرتي أبداً ، أنت لا تريدين إلا موتى .. ساموت يا (سردوب) فقط أبعدني يدك عن شعري ، هذا الصغير الأسود يحاصرني عمايه رمية يسمع صغيرها الرعيان فيكشون ويسمعا الصحراء فتنبج تراها تطير في السماء وتصل تعالى نامى .

هل أنت خائفة ، لا لن أقتلك ، فقط أنقزى أنقزى وبين عيني أدق اسمك .

هكذا تسج موال الطحوى على مهل وبهامة عذبة عميقة الأغوار خبوط عام فاطمة الزاهر الشليلف المزين وتخرج سحر العتيق بالوهمي العيني والمخيل لتجسد لنا في النهاية وحدة موضوع والطباع عن نوعية حياة بشرية محاصرة ومسرقة ومختقة يتسبعا المألوف والموروث من أعراف وتقاليد وروى الأسلاف عن مجتمع تذكروى بمجد ميلاد الذكر ويعدى ويستف بالمرأة ويسلب آدميتها ويهدرها تاجر للحرام ولحة الشهوة والشبق .

إن هذه التفاصيل والجزئيات التي قد تبدو منفصلة يوحدها من مأساوى عانت عذباته طفلة الأسرة والقبيلة . فاطمة كمشور فعال يسيطر ريلع عليها الإحساس الوثني بالجسد الذي يشل انفعالات الروح فيوخت الغاء .. إن الجسد هنا وتد خيمة مصيرية في العراء ويحضر مهدد ودلالة مجازية بالزمر والصورة والسموس عن الانقراض وانقطاع الرمي تدويه مسيرال الطحوى عبر تفاصيل دقيقة رقوقة مائدة ، وأحطات صبرت فيها حوال محكم وبعد أسطوري محموت من بوية ولم رسد لغناه الصحراء يسعى البدر في إهابها ، ولكن للفاذ الدائم إلى تلك التفاصيل ويهنا بتدر من الرقاء والحلين نحو الفجر من عتامة اللبهاء السحورية ناذج البدر إلى مناطق فاعلة

وصاخبة ويكشف لنا عن شخصون بمعية مفتقدة، حيث هاجس الموت ونخر النهاية يتربس بفحات للحياة الزائدة .

وفى للنهاية قد تكرر رواية (الغباء) عن خصوصية حياة - اللبحر وعالم الصحراء إنكائية ومدى تأثر ميراث الطحاوى بكتابة إبداع شاعر ورواى الصحراء - إبراهيم الكونى لاسيما أن الكاتبة لتجذز الآن دراسة الدكتوراه عن إحدى رواياته .

ومن البداية قد دودى وحدة المكان - الصحراء .. بجورها الفطرين وأساطيرها ومثلها وتقاليدها ومحولاتها وقوة طبعها وسحر تمولاتها وأجولتها للناخبة ووصف جغرافيتها لغزو من التشابه غير أن ثمة إختلافاً بين كل من لتجربتين .. إبراهيم الكونى فى كلفة إبداعه الرواى يستبطن الصحراء ، يهب مع رياحها ويمطر مع أمطارها وينبع مع مياهها ، يتسرب مع رمالها ويخل جحورها ليتناهى مع أصغر كاللناهى ، ينام فى كهوفها ويرسم لوحاته ويرزقه متواصلا مع أسلاف صهيبيين فرواياته إذن تتخلل للعناصر ومشاعر الأضواء ، والكائنات فأدبه أدب يوتنيس ويروى الطبيعة والكون ، ومن هنا طابع الإشراق والصرفية

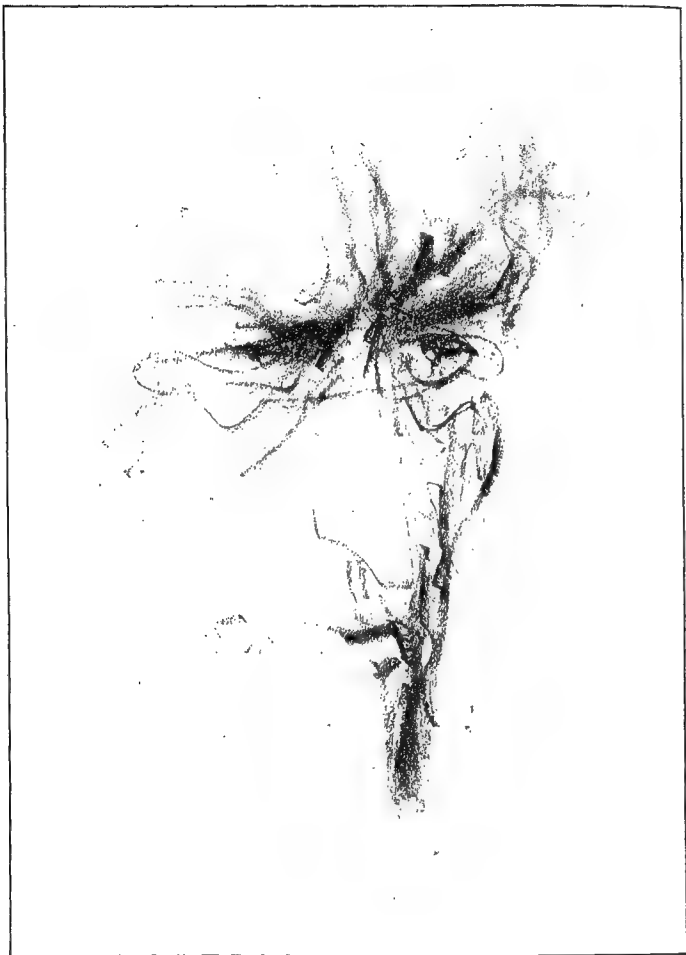
فيه ، بأسلوب يفتح اللص ويشرح ألفاظ الإنسان المعاصر ومخاوفه على رباح الأسطورة .. يتكلم إبراهيم الكونى مهمة تقنية روح الإنسان من صهرقتها ومخشيتها من خلال استقراء التفاصيل الصحراوية نالرا فكره البيرى ، سائرا مع أبطاله حيث يسيرون ولو إلى الأبد .

والسلام الرواى عند إبراهيم الكونى يقدم على بناء أسطورة وميثولوجية ونسق متكامل فبعد موت تانيس سلوة القمصر للى لتتقمعت من الصحراء بتفجيرها للنبع الذى روى عظام أخوها أطلانتس وشيخ وجه الأرض ، هانت للركاب للقامر على القمصر فغمزت إمبراطورية أطلانتيدا بالغباء ، وأبانت حضارتها للخرافية ، بدر أطلانتس ظل تحت إمرة القمصر ففضع لغترات نصوبه ، مع خسوفه ، وظل ييشر للصحراء ، الأزرق الذين أراضوا أعلى ثمن للصحرة تمت جبروت الطبيعة وكهوت لغتها وقد استها ، ومن رمالها نسجوا حكاية نبالتهم ولوب أساطيرهم الجلية وضغفوا ماها للذادر بدمائهم الساخنة بعد عشرات ألوف السنين نغذت الصحراء انتقامها الأخير ، نصب القبر ، فهل ترحد تانيس أم أن لللحة حلت إلى الأبد ؟

وتشكل كلفة الإبداع الرواى لإبراهيم الكونى ملحمة وبانوراما موسعة بالصورة والرمز والمجاز عن حياة ومثل وقدم قبائل الطوارق فى جنوب صحراء ليبيا الممتدة لحدود الجزائر وتتجمع العناصر بالأسطورة وتضيق المعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة فى رواية تسائل للتاريخ ونسج زمنا يقارب القدر بمنظار مكبر وبرؤية فكرية واسعة .

فى حين ترى النهج الرواى عدد - ميراث الطحاوى فى (الغباء) يستبطن ويرأى ويجسد خصوصية تفاصيل حياة بدر منطقة الشرقية فى ريف مصر ويخص بلغة ونسج شاعرى غالى مكلف بالصور البصرية والوجدانية عصار واعتقال الحياة المهمشة لسلالة قبائل عربية هاجرت إلى هذه المنطقة وسكنت الصحراء على حواف المدن والعصائر .. إنها تمكى عن مأساة وقمع واستلاب إنسانية المرأة وتقدم اختبارات حسية لحياة الطفلة - فاطمة .. وتلاعب نمرها كدليل ونموذج لقمع المجتمع الذكورى وهيمة المرأة كما أنها تحليل واج لمسية الجسد وروايتها وإنكسارات الجسد كرتد خيمة مصيرية فى العراء .■

ف





«النمل الأبيض».. تلاحم الواقع والرمز

يوسف الشارونى

ق فى هذه الرواية يستعيد عبدالوهاب الأسوانى عبق بيئته الجنوبية، ونفسه النروالى الذى سبق أن عرفناه فى روايته «سلمى الأسوانية» و «اللسان المر»، فهو لا يزال يمتع من بيئة طفراته وسباه فى جنوب البلاد بخصائصها المميزة حيث تلهب الشمس أوصاب قاطناتها وتجعلها سريمة للفران سريمة الهدوء، وهى بحكم موقعها الجغرافى بيئة وصل بين أقصى

الجنوب (أسوان واللوية سابقاً) وشماله بما فيه من مدن وقرى.

ولا تزال قضية الحرية تروقه: فى «سلمى الأسوانية»، كان الإرغام على قسم علاقة عاطفية والارتباط بعلاقة مرفوضة، وفى «النمل الأبيض»، كان الإجبار على قسم علاقة زوجية قاتمة، وللطرح فى المقابل بعلاقة سريية... غور أن الإجبار فى «سلمى الأسوانية»، كان من جانب المجتمع وتقاليده -

التي تسوى بين الجميع - على الفرد الذى يريد أن يتفرد ويميز، أما فى النمل الأبيض فكان الإجبار ممن يملك على من لا يملك، إضافة إلى أن الواقع أصبح مشحوناً بالرمز: «الحرب كانت زمان يا عربى، الآن أصبحت لعائلة الزعيم أساليب جديدة تعجز عنها الأبالة ذاتها».

وما تبدأ به روايتنا تمرد فذكده فى نهايتها على لسان بطلها عامر وهو يهذى

حين يتوهم أن هناك من يحقق معه: أنت مستهم بتدريس مواد غير موجودة في المقرر... قلت لتلاميذك إن للورد كيتشر ومارشالات فرنسا مازالوا يحكمون لكن تحت رايات جديدة: (ص ٢٤) .

تلك إشارات واضحة إلى أن التطور في التعامل بين الشخصيات الروائية على نطاق فردى - مماثل لما حدث من تطور في التعامل على نطاق دولي، ولعل كلاً من التطويرين يرمز إلى الآخر ويؤكد به. وهذا التطور في التعامل على النطاقين الفردي والدولي ليس إلا أحد المتغيرات الكبيرة التي تفلل بها روايتنا ابتداء من محل البغلة الذي أصبح السورهر ساركيت، وهنزو السلع الاستهلاكية على حساب السلع الإنتاجية (بيع المجلد لشراء التليفزيونات، بيع تراب الأرض للزراعة لأصحاب قنائن الطوب) إلى استخدام الأدوات الكهربائية في الريف، كما أصبح للثبات رأى في مواضيع الزواج..

ولكن كان الإجماع في: «سلى الأمولية» يتم عن طريق تهديد الأب بتطبيق الأم إن لم يوافق أبنتهما على الزواج من قريبته التي يرغمها، فإن الإجماع في «العلم الأبيض» على تطبيق عامر لزوجه المصدا «جازية» ليتزوجها إسماعيل بن توفيق بك الزعيم علما لمالة نفسية أصيب بها، إنما يتم عن طريق الضغوط حياء والإغرامات حياء، والخذاع لا المراجعة حياء ثالثاً.

وقد أبدع صيد الهواب الأسوانى أربعة أصوات روائية يقدم أصحابها رؤية متكاملة للتعلق في الحركة الروائية: «راضية»، ريدر الجماعة ومخيمة نشرة القرية، ثم العلم رزق ينشد. وهو ينقر على دفة، بكائيات من السيرة الهلالية ويحمر فيها خليفة الزناني على ضياع توفيق، ويشير الزنديق الذي قام بوظيفة خير قيام حين وضع المؤلف على لسانه آراء تفلل أقصى الاحتجاج على الأوضاع الحالية والناظرية فأعفا من الاندفاع إلى الأسلوب للتقريب المباشر، كما أعفا من أي اتهام قد يوجهه المقيرون إلى آراء هذا المصرد منام المؤلف قد سبقهم وجعل لقيه «الزنديق». لهذا

فلا عجب أن يضع المؤلف على لسانه مثل هذا الكلام: «الحكومة الخفية التي تحكم العالم لن تسمح لأي بلد في السلم للثلاث أن يختار نوع الحكم الذي يريده، ومن يحصل ذلك فسوف يتعرض للتدمير المصغى والاقتصادي والعسكري.. الأمل للويد في أن تتولى القروب أمر نفسها، لكن المشكلة في أن أجهزة الإعلام هي التي تصنع عقيدة للشعوب صياغة سطحية حسب أوامر الحكومة الخفية، وهو كلام - كما نرى - يتلصق ببعضه بعضاً، لكنه وسط هذا للتخلص - ربما بفضله - يقول شيئا. وفي المقابل نستمع من حين لآخر إلى قراءات الصبي موسى لجدته الشيخ الضرير يوصف النصوص ثرائية مختارة تستدعي قصة مصرع الحسين لتصبح صرخة احتجاجاً آخر له دلالته وإيماءاته من زاوية مقابلة، وكأنه يقول إن ما يحدث في عالمنا اليوم ليس جديداً ففاريخنا حاله به، مثلاً يقول إنشاد العلم رزق إن سيرنا الشعبية حافلة به أيضاً. وفي النهاية تلتقي هذه الأصوات الأربعة لتكون الصداق للموظف فدأ كى يفلت الحركة الروائية.

كذلك فهناك اهتمام واضح بالأبعاد الجسمية للشخصيات وتشبيهاها بظبيها من بيتنها تأكيداً لانتمائها إليها وانتماجها فيها وأنها - شأنها شأن النفل والليل - مكرات تشارك معاً في معالم بيوت تهبها تفردوا وتميزها.. مثال ذلك ما قاله رابى القصص ويطلها عامر عن عمه الشيخ الغضبان: «رفع سبابته في حجم كوز اللدة وقال في حجم، (ص ٣٣)، أو عن ابن عمه عبد السجود التهاشي: «فكه الأسفل الذي يبدو أعرض من بقية الوجه يتناسب مع أنفه الطويل وأذنيه العريضتين مثل ورق الخروع، (ص ٤١)، كما يصف السيد عبد السلام وهو يتحدث حديثاً لا يريد أن يسمعه إلا عامر فيقول: «ثم استطال عقه الرفع عندما أخذ وتلفت حوله في دهر، فبدأ برأسه الصغير الأصغر كالمسحاة تفل من جحرها في تروس، (ص ١٦٧)».. وكما يكون للبعد بصراً فقد يكون أيضاً سمعاً، ونلاحظ أنه لا يقدم، شخصياته وهي في حالة سكونية، بل

وهي في حالة حركية بل ربما في حالة غليان، على نحو ما شبه صوت الشيخ الغضبان وهو يتحدث بصوتية فيصرد على صوت شبيه بصوت اللق حين «يتلو» (ص ٣٦)، بل إنه أحياناً مايرى أجزاء من وجوههم كأنها لقطة قريبة لآلة تصوير على نحو متأقراً: «بدأ فكها الأسفل بارزاً أكثر مما يجب، (ص ١٤١)، أو قوله: «فوقرأى وظير الشريان الذي يشق جبهته حين يغضب، (ص ١١)، وقوله: «كأنت أمتراس أبى مجسمة على جانب وجهه وهو يصر عليها قبل أن يجيبه، (ص ٣٤)».

كذلك فإن من أهم ما تتميز به الشخصيات في هذه الرواية هو إضفاء ألقاب عليها تدبر عليها وهي غالباً ما تكون ألفاظاً تلتقها اللبنة عليهم سخرية منهم مثل الباطل بمعنى الجبان، والغضبان، واللعشان، والعجيرة، والناصح، والزندق وتاراك الصلاة... وهي في معظمها شخصيات مظقة ينتم منها المجتمع بإطلاق مثل هذه الألقاب عليها، ويلاحظ أن هناك تضاداً بين بعض هذه الألقاب وأسماء أصحابها مثل: البشير زنديق، وحافظ تاراك الصلاة.

لما «الجازية» بطة القصص فواضح أن اسمها قد اختير للمقابلة بينها وبين جازية الهلالية، وما يمكن أن تكون إليه لو أن بطة هذه السيرة الشعبية قدر لها أن تعيش في عصرنا، لكن ليس هذا هو ك مايريد بين بطة روايتنا وبطة السيرة الهلالية، بل إنها تنتقلها بين زواج ثلاثة، - عامر للدرس، وتوفيق بك الزعيم الإقطاعي، ثم عبد الورد أفندي الانصافى - كل منهم يمثل طبقة مختلفة أو مرحلة اجتماعية مختلفة، إنما تبتعد عن الشخصية الواقعية لتصبح أقرب إلى الشخصية الزمر.. وفي المقابل نجد الراوى أو بطل روايتنا والزوج الأول للجازية يتعرض للضغوط نفسها لكنه لا يقبل السور حتى نهاية الضغوط على نحو ما سارت وصارت إليه زوجه السابقة: بدأ مدرساً، ثم استقل بإغراء عبد الورد أفندي، لكنه مالوث أن تراجع إلى قواعده، بل إلى ما قبل قواعده، حين استقل وقرر أن يزرع أرضه،

وإن كان قد اكتشف أن ولده كان قد أوجرها قبل وفاته لعمه حجازي.

كذلك ميزت الرواية بانتماج المالمين الخارجي والداخلي للشخصيات، فالطبيعة تمير وتتجاوب مع ما يعتمل في النفوس، بحيث يصبح هناك لون من التكامل الفني والوحدة الوجودية والفنية بين المالمين، مسائل ذلك حين يربط الراوي بين إحدى بذات أصنامه التي لم تتزوج والأرض العطشى: «وأبنا سعيدة بنت عمي تارك الصلاة، تخرج من حفل أبيها، تصعد الجمر، كل البذات في سنها تزوجن وأوجهن. اقتربت شغافها للمفكرات عن شبه إصنامة، كأنهما في انتظار قبلة طال غيابها، صدرها الناهد يكاد يشترق القرب الأعمر الذي لنسل على قرامها الذي يشبه التمثال الرشيق. وجهها الأسمر حلو القاطع لندي بالقرق. وفي الجو شاعت رائحة الأرض التي شققها الشمس تنظرت السماء، اضططت برائحة صادرة من هامات الخسيف الذي أخرج طريعه في نصوصات ذات لون بني في انتظار القحاح.. (ص ١٢٨).

كذلك فإن أسلوب رواية «الدمع الأبيض» له نكهته إذ كان أحد العناصر الناجحة. التي تضافرت مع العناصر الأخرى. في تقديم المناخ الأسواني؛ فهو أسلوب عربي فصيح أساساً، لكن تتخلله من حين لآخر مفردات وتعابير من البديعة المحلية تصنف عليه طابعه الخاص المميز، مثل قول العمدة عن ترفيق بك الزعيم: ملعن أبوه من اليوم الذي كحسوا فيه بحر النيل، حتى يوم تاريخه (ص ١٠)، أو على نحو ما جاء في خطبة عم عربي التي تتضمن ألفاظاً مثل «مصاصه» بمعنى مسائل، وقوله «حذانا» بمعنى عدنا، وتقدراً لعملوا حاجات كثيرة، فمجموع مثل هذه الألفاظ والتعابير يقدم لنا بعضاً من أبعاد الشخصية وهو حسبتها الثقافية، في تزوت الذي يساعد على تقديم البديعة التي أفرزت مثل هذه الشخصيات، فهو أسلوب وقوم بوظيفة غنية مزدوجة.

كذلك فإننا نستمتع من حين لآخر إلى صوتين: صوت باطني مهموم يهتف عن

للشخصية، وصوت خارجي مسموع يهتف عن المصطوب والمتوقع اجتماعياً، فعلى سبيل المثال عندما دار نقاش بين عامر وزوجته الجازية لأحد أن علاقتهما نحوه قد تغيرت، انتهت بهذا الحوار:

- على كل حال مبروك، أستأذنت لأبيت عند أملي.

ملعون أبوك وأبوس أهلك يا بنت عبد المبروك الباطل.

- ليس من الواجب أن تكوني بهوار أمي في مرض أخى زاهر يا جازية؟

- نصف نساء اللعج حولها، وزاهر في تحسن، من إلك تعرف أنني أحب أن أشرب كوب لبن قبل النوم، وآخر في الصباح، أستأذنت يا عامر.

أصرف مائتكرين فيه.. سمعت بأن إسماعيل بك، جن بك وتودين استشارتي لكي أطلقك. هذا بعيد عن شكوك وشبه الذين خفرك.

- أستأذنت يا عامر

في ألف دامية

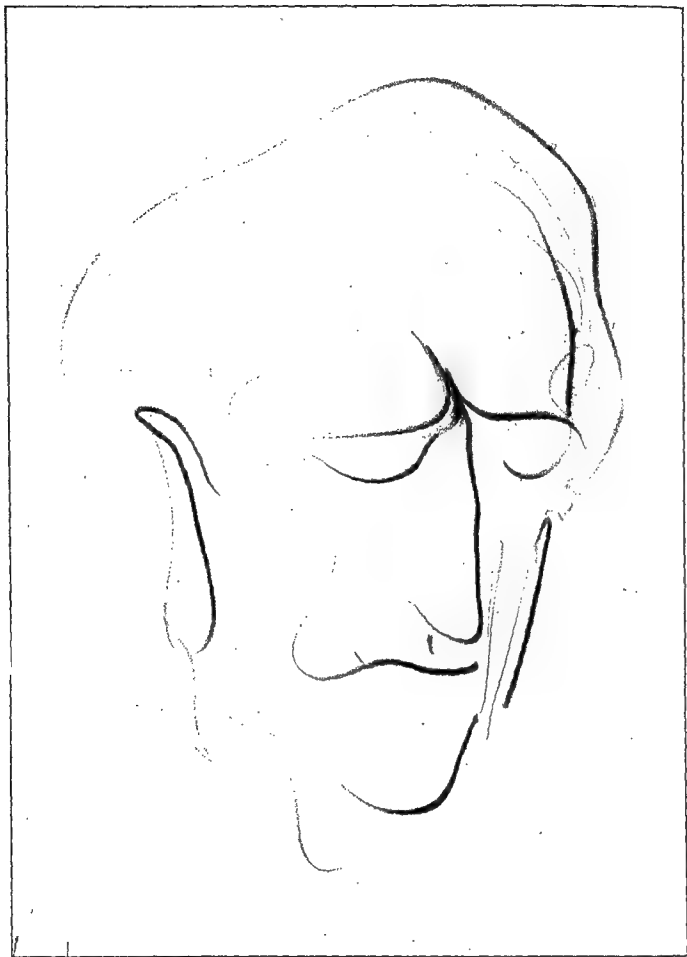
- مع السلامة يا جازية (ص ٨٥).

لما عنصر التشويق فهو عنصر ناجح ومؤثر باستخدام كلمات مثل: همس، سر، اختفاء.. كذلك فإن التهكم والسخرية سمة واضحة من سمات الأسلوب الروائي عند عهد الوهاب الأسواني.

والرواية تقدم لنا البديعة بأكثر من طريقة: الطبيعية: للتل، وللخيل، والمقارب، ثم عن طريق الشخصيات: لغتها، ملابسها مثل الصمامة التي تكفي أحياناً لعمل شراع (ص ٣٧) وهو تشبيه مستمد من البديعة. ثم هناك النظام القبلي بمسبواته وإيجابياته، فالرقع - لا سيما في المناسبات كالأفراح والمآتم - لا قيمة له، وفي المقابل هناك روح للتكاتف لاسيما في هذه المناسبات نفسها وفي حالات المرض، وما بدأ عند القبض على زاهر.

وقد تلاقى عهد الوهاب الأسواني في هذه الرواية ما سبق أن قاتنه في روايته الأولى «سلي الأسوانية»، حيث لم يكن هناك دمج بين الجانبين المسجوني والحركي أو الوصفي والدرامي أما هنا في روايتها فقد نجح في تقديمهما في شفرة واحدة، وإن كان يمكن القول إن الجانب الحركي كانت له الغلبة بدءاً من الشخصيات التي يقدمها في حركتها لاسكونها، حركتها الخارجية أي وهي تتكلم وتنفعل وتغضب وتضحك، وحركتها الداخلية أي وهي تتطور من وضع إلى وضع، بعضهم يتقدم مثل صامس، وبعضهم يستلم بل يرحب مثل الجازية.. حتى حركة الرواية ككل حتى يمكن القول إن الرواية مجتمع في حالة انتقال من وضع اجتماعي إلى وضع اجتماعي آخر، فهناك تفلن عن قيم كان الإيمان بها سالفاً ويترغ قيم جديدة مازال مهتزة وموضع نقد في ضوء القيم الغاربية.. هذه الهزة هي ما أرى أنها محور الرواية وهدفها، وأعتقد أن هذه هي الرسالة التي أراد عبس الوهاب الأسواني إيصالها لقاربه بإبداعه روايته «الدمع الأبيض».

ثم هناك أخيراً هذان المستويان اللذان تتحرك بينهما أحداث الرواية: مستوى ظاهري واقعي، ومستوى رمزي، كل منهما يؤكد الآخر ويشير إليه، وهو أحد عناصر البناء الروائي، ففي بدايات تأزم العلاقة بين الجازية وعامر بسبب طلب ترفيق بك الزعيم تطلبتا ليتزوجا ابنه إسماعيل، تظهر بقعة طوبية يابسة في أحد عروق الخشب التي تعمل السقف (ص ١٨)، وعندما وصل التأزم ذروته في منتصف الرواية «زادت مساحة الطون في السقف حتى غطت ربع عروق الخشب» (ص ١٠٧). وتنتهي الرواية وقد انتشر الدمل الأبيض في عروق السقف الخشبية، واتضح أنها كلها تالفة، ولابد من هدم السقف كله، وإلا امتد الوءاء إلى جميع بيوت اللعج، فما لبث أن تعاون الجميع على هدم السقف حتى تهاوت عروقه كأنها تراب مخلوط، وصبرا فوقها سفينة كوبرين ثم أشعلوا فيها النار. ■





مسألة التنوير: مقتل هيباشا الجميلة

محمد علي الكردي

نحن نفهم المسألة، في الواقع، انطلاقاً من النموذج الذي حددته لنا «لوكتاتش» وتلميذه «جولدمان»، كلمت تمبيرري يرتبط برؤية وجود تقوم على التصارع بين التام وبين البطل وبين العالم؛ وذلك بقدر ما يدافع البطل للأسوى عن «قيم ومثل لا تقبل المساواة» ويقدر ما يشكل العالم نوعاً من الوجود المتفرد الذي يقوم على الفشل والخذاع والمناورات الخفية، أما التاريخ، فإذنا لا ننصرون كمجرد مجموعة من الأحداث

عن مبادئ الحق وشرف الكلمة، أو من مقتل الحلاج ظلماً وعدولاً، وهو المتنازع شرقاً إلى الغرباء في روحانية الرب ورحمته الأبدية.

المسألة التاريخية:

هل نحن بصدد مسألة تاريخية؟

أجل؛ إلا أن الرد عن هذا السؤال يتطلب إيضاح مفهومين: مفهوم المسألة أولاً ومفهوم التاريخ ثانياً.

ماذا يقدم لنا مهدي يتدق في مسرحيته للشمسية للجديدة؟ يقدم لنا مسألة للحقيقة المنصوبة والمثل المهذرة، مسألة «هيباشا»، شهيدة العقل وفورانيته الفاضحة عن الواحد الأعلى، أساس الوجود في تجليه واحتجابه. إن مقتل «هيباشا» الأفلاطونية أو الأفلاطونية (٣٧٠-٤١٥م. يقدم لنا صورة دامية أخرى من مقتل مفراط العظيم الذي تهرع السم دفاعاً

أو الواقع المسجلة والمروية، فذلك منوط بعمل المؤرخ الذي يعنى، في المقام الأول، بتحقيق الأحداث والتأكد من صحتها، وحتى في هذه الحالة التي تتسم بالموضوعية البحتة، فإن المؤرخ لا يستطيع أن يخلق في حرد الماضي إذ لابد له - لكن يلمه الأحداث - أن يفهم الدلالات الصلبة منها، وهو ما يفسمه بالتصورية إلى تجاوز الحدود الموضوعية، للتحقق التاريخي، موضوع الدراسة، إلى رؤيته الذاتية وقدرته الخاصة على استجلاء النوايق والخلفيات التي تتركها الأشخاص، وعلى كشف القرائن العامة التي تحكم - بطريقة الإبداعية في الأغلب - تحرك هذه الشخصيات وتحدد من حرياتها، وهو ما يجعل التاريخ مزيجاً مركباً فريداً من الحريات المتاحة والقوانين المتعددة الصارمة.

بيد أن فهم هذه الحريات لا يتم إلا على أساس من التحرر من النظرة الربضمية التي تشي الواقع ولا تعتمد إلا بجانبه الممتنع أو الممتنع، وذلك بطرح قضايا الاحتمال والإمكان؛ ذلك أن التاريخ، في نهاية الأمر، ليس إلا حصيلة بعض الاحتمالات التي تعققت، وهذه لا تُلغى الاحتمالات الأخرى التي لم تبلغ بعد مرحلة التحقق والاكتمال، إما لأسباب أو ظروف موضوعية وثيقة الصلة بقوانين التطور وحتميات السرحلة التاريخية على مستوى علاقات القوى وانكاساتها على البنى الاقتصادية والاجتماعية والقيمية التي لا يمكن إغفالها أو لتقلز عليها، أو لأسباب عارضة أو طارئة غالباً ما ترتبط بعوامل أو دوافع «تكتيكية»، خاطلة مثل قصر النظر أو سوء التخطيط، وهي غالباً من العقبات التي كان يمكن تجاوزها وتحقيق بعض الاحتمالات الأخرى التي لم يكتب لها النجاح، لا لأنها تتعارض مع القوى الموضوعية للمرحلة التاريخية - موضوع الدراسة - وإنما كونها مجرد فرص ضائعة.

وليس من شك في أن هذه اللزؤية الاحتمالية هي التي تشكل أساساً قدرتنا على تصوير التاريخ وتعدد دلالته، كما أنها هي التي تمنح للفنان - وهو الذي يدمج بقدرته الخيالية الفذة، للقدرة على إعادة صياغة الأحداث وعلى إعادة تصور لها أو حتى الإضافة إليها أو حذف بعضها، من منظوره

القيمي، ذلك أن الفنان لا يسعى إلى التحقق من موضوعية التاريخ أو إعادة تشكيله في صورته الفنية، وإنما يعمل جاهداً على استقرائه، في الأغلب، انطلاقاً من مفهوم العصر، وفي ضوء ما سمي «جولدمان «الشعور الممكن».

معنى ذلك أن ترجيح الفنان إلى استلهام التاريخ ليس عشوائياً، وإنما تحكمه ظروف عصره وبيئته ومجتمعه، كما يحكمه الدور أو الوظيفة التي يحددتها الفنان لنفسه في إطار عصره وفي قلب مجتمعه.. وهذا يفسر لنا لماذا يخرجوه الفيلسوف - مثلاً - في روايته «الزيتون» بركات - إلى استلهام التاريخ الصطوري عشية الغزو العثماني لمصر، وذلك من غير شك لنصير ضد المجتمع القديم من ضده فساد مجتمع ما قبل هزيمة ١٩٦٧، الأمر الذي يولد في مخيلتنا ضربة مقلعاً من التحليل والتخيل بين الماضي والحاضر، وأما ما يدرجه الشاعر مهدي بعلق إلى معالجة قضية الإرهاب والصراع بين الفكر المستبد والفكر السفل في بداية القرن الخامس الميلادي استلهاماً من حياة المفكرة السكندرية الشهيرة «هيباتيا» شهيدة الحرية الفكرية والعقلانية المستترة، واستلهاماً في الوقت نفسه من الأحداث الدامية التي يصطب بها مجتمعنا المعاصر والتي راح ضحيتها عدد غير من المواطنين الأبرياء.

لنريد أن نقول بأن اهتمام الكاتب أو الشاعر بعصر من عصور التاريخ أو بقضية من قضايا الماضي لا يشكل اهتماماً بالتاريخ من أجل قناريخ أو بقضية قديمة لا خطر لها أو أثر في حياته أو في حياته المعاصرة، بل إنني ألتصق بأنه لولا إحساسه بظورة الواقع المعاصر وانفجاره بما يحش به هذا الحاضر من قضايا ومشكلات، لما كان اتجاهه إلى التاريخ ذا معنى ولا قيمة اللهم إلا إذا كان يبحث عن نوع من الهروب إلى الماضي والانغلاق على الحاضر، وهو ما يشكل نوعاً من الموت الأكيد الذي لا يخلو منه - لأسف - جانب كبير من فكرنا العربي المعاصر.

وإذا كان الاهتمام بالتاريخ لا يمكن فصله عن الاهتمام بالحاضر وقضاياه، فإن ذلك معناه أن قراءة التاريخ من قبل لكاتب المبدع لا يمكن أن تكون مطابقة لقراءة المؤرخ الذي يتوخى الموضوعية التقصيرية بقدر الإمكان

فيما يصدر عنه من رأي وأحكام، ومن ثم، كان لزاماً علينا أن نرى كيف قام الشاعر مهدي بعلق بتدعيم الأحداث وتصوير الشخصيات في مسرحيته عن «هيباتيا»، وما هي التحولات أو صوف التغيير التي أضفها عليها مقارنة، بما يؤكد عنها التاريخ الموثق، وما هو التفسير الذي يتوخاه من هذه التحولات، وأخيراً ما هي الرؤية الفنية والأدبولوجية التي يضيفها على مجمل إنتاجه في هذه المسرحية، أو التي يمكننا نحن استخلاصها من تحليل إنتاجه ليس من الضرورة بمكان أن تتطابق رؤية المؤلف مع رؤية الناقد.

وأول أول ما نلاحظه هو تغيير بعض الأسماء، فالمؤلف يكتب «هيباشا»، وليس «هيباتيا»، كما يحول اسم والدها الصام الرياضي والفلكي «ثيون»، إلى «ليون» ويحول اسم الأبنا التاريخي، ولعل تغيير هذه الأسماء يعنى أنها غير مقصودة لذاتها، وأن جل ما يسمى إليه الكاتب هو إبراز ما تشته من مواقف إنسانية ومن قيم رزق، وليس من شك في أن الكاتب لا يكتفي بتغيير الأسماء المعروفة تاريخياً وإنما يضيف أشخاصاً خياليين يوصي على المسرحية التي ترقى في جهرها على الحاضر من غير أن يعقل والدلل أن بين المؤلف والهم النجماتيقي التصديق للأشياء والحياة، نوعاً من الحركة الدرامية التي نشهدنا من جهة، والتي تدفع، من جهة أخرى، بالأحداث إلى التفافق والتصدق ثم الانفراج الذي يذهب ضحية شخصية البطل المأسوي لشمس هذا في شخص «هيباشا»، وإن كان موتها الفاجع بشكل، بالنسبة لنا، نوعاً من الغداء الملتين؛ فهي ضوت شهيدة الحق المستنير ظلماً وعدواناً من جهة، وشهيدة الشعب الطوب المغلوب على أمره، الذي تتمد به في النهاية، من جهة أخرى.

إن الحركة الدرامية تؤكدنا حادثة «البدوي والزانية» التي تقوم بدور «الحبيكة» (للغز الذي يجب حله) التي تدفع البطلية في سعيها للتحرر على الحقيقة إلى الاصطدام مع السلطة التزمينية (عالم اللازيف والفساد والرياء) التي يمثلها الإمبراطور «زيوس»، من جهة، ومع السلطة الدينية التي لا يمنحها من تمله من قيم المحبة والرحمة من البهش أحياناً بالخصوم، بل وأهوالهم والتكبل بهم، من جهة أخرى.

ولتأكيد هذا الجانب العلمى أو العلمى للعلم - الذى لا يخلو من حلم السعادة البالغ الحدثة - تقول «هيباشا» لوالدها المربع بالأرقام:

أرأيت الأرقام وكيف تقرر أمام الريح؟

لكن الآلة إن وجدت سوف تمثل يا أيتها

تحريراً للإنسان من الفكر المادى

وكذلك من فقر الروح

دعينا نتخيل كوننا نختار الإنسان الآلة فيه

ستقوم الآلة بالعمل الشاق

بينما يتوفر للرجل والمرأة وقت للعب

للعامل وقت للتفكير

للزراع وقت كي يتعلم فيه الشعر

وقوت للبحث العلمى لمن يتعاطى الفلسفة النظرية

وقوت لإعادة تنظيم المجتمع البشرى

وقوت لإعادة ما يتمخض عنه

التعديل بتعديل آخر

بالإضافة إلى هذه الروح العملية ذات

المضمون الاجتماعى المتقدم، تسم «هيباشا»

بكل صفات أيقيل المأسوى الصامم الذى

لا يعرف اللغزال ولا يقبل المهانة أو

المصارعة؛ كما تحلى بصفة «الالزام» الحديثة

التي يصفها المؤلف عليها، ومن ثم نراها

لا تتوانى فى سبيل الكشف عن حقيقة

«الراهبة» والأعزبى، ومقتل المياد المصرى

«خله»، عن الاستعداد بالأثنا وتيرة العبارات

الغامضة والصعب الجاهزة التي يصلحها فى

خطابه لتصل من المسؤولية ومواجهة الحقيقة

عارية من كل رواء تمسك بمالم غيبى ومثالى

مجرد ليس المقصود منه إثبات المادة والحدوة -

والا كان ذلك مطالباً بالفناء والىوت. بقدر ما

هو تأكيد سلطة زميدية تتخذ من الدين ذريعة

وسنداً للتحكم فى مصائر الناس والهيمنة على

سرلزمهم.

والدها «لهون» و «رامون» و «مونيو» - وليس من شك فى أن «هيباشا» تقف على رأس هؤلاء جميعاً، وكأنها هذه الشخصيات كلها امتداد لها، إما وبالتأكيد الإيجابى تقيم الاستقلال الذاتى وحرية الفكر والرائى التي تقوم عليها الجامعة؛ وإما بإبراز بعض الاختلافات الجوهرية فى مفهوم رسالة الجامعة ووظيفتها الاجتماعية حيث إن «هيباشا» تلج دوراً بالغ الصداقة وهو محاولتها ربط العلم بخدمة المجتمع والناس.

ويبرز هذا الاهتمام بالعلم التجريبي، للسابق على المصرى، منذ بدايات المسرحية حيث لطم أن «هيباشا» مشغولة بإعادة تجرية «هرون» الفاشلة فى تسيير التريات بالطاقلة الخرابية، ومن ثم تختلف «هيباشا» عن أشرانها من العلماء المنحرفين خلف أسوار الجامعة، فهي لا تؤمن كوالدها «لهون» بالسلق المجرى ولا بأسرار الأرقام على الطريقة الفيناغورية، وإنما تسمى إلى ربط العقل النظري بالتجربة وتضخيم العلم بالمسرفة لخدمة الناس، ذلك أن «هيباشا» بالنسبة لها أو بالأحرى بالنسبة لروية المؤلف نفسه، ليست جوهراً قابلاً خلف هذا الوجود الظاهر وإنما من صنع البشر؛ وأن المعرفة المجرىة لأقمة لها فى كلتها إننا لا نترجم إلى أشياء تنفع للناس فى حياتهم، وهذا الجانب العلمى، الذى لا يتفق البتة مع روح الأفلاطونية أو الأفقراطية التى كملت تتادى بها «هيباشا» فى الواقع التاريخى، يرده «رامون» - أى المؤلف نفسه - بطريقة جد مقنعة، إلى المورث المصرى الأصول الذى تضخيه البيئة المحلية، المملة فى الإسكندرية، على العلم اليونانى النظري للبحث.

مأساة التنوير



ويزداد هذه الحركة الدرامية توتراً كلما نفاجأ، فى آخر المشهد الثالث من الفصل الثانى، بأن «مونيو» عاشق «هيباشا» قد أخبر «ميلاني» زوجة حاكم المدينة، فى إحدى ذريات غضبه، بسر كون «هيباشا» فى الأينة المقردة السحمة لأخت الأثنا علناً منه أن هذه المرأة صديقة حميمة لها، وهو مايقع زوجة الحاكم إلى تدبير خطة جهيمة تلحق بها - وهى الزانية المخضفة فى دور الراهبة - تقوم على مرحلتين: الأولى دفع الأثنا إلى قتل «هيباشا» بتهمة تلويث سمعة الكنيسة عن طريق قصة «الراهبة الزانية» مع الأعزبى، والثانية دفعه إلى التماس وربما الموت حسرة وكمداً بإخباره بعد موتها بأنها لينة أخته المقردة.

ولا تتوقف العناصر الدرامية المحركة للأحداث عدد قصة «الراهبة» والأعزبى، بسر «هوية» هيباشا المصرية، وهو العنصر الذى أراه يصفى طابعا إيجابياً على تضخية الفيلسوف بنفسها، وإنما تتجاوز ذلك لجوره الكاتب إلى إسناد دور قاسى وتخديري بالغ الخطورة إلى يهود القبطالة، وذلك حينما يقوم هؤلاء بحرق مكتبة الإسكندرية بغية القضاء على تراث المدينة وصرفتها من أساندة الجامعة وعلى رأسهم «هيباشا»، وتلويث سمعة الكنيسة المصرية بهذه الجريمة للكرام عن طريق تخليهم فى زى الزهبان.

يبنى علينا الآن بعد تقديم الأطر العامة لهذه المسألة تصديق المضمون الفكرية والأيدولوجية التى تتم بوئها للعواجم واللى تنكسها بموت «هيباشا»، ومن ثم إندار قيم العقل والتنوير أمام طغيان الجهود الفكرية والتعصب الأعمى وأيضاً أمام المسؤولات والمسائل التى تقوم بها وتقضيها بعض الجماعات المزيقية التى غالباً ما تضامت، عبر التاريخ، مع قوى الشر والعدوان ضد لغات الشعب للكناد والمطوب على أمره.. وإبراز هذه المضمون والرائى علينا دراستها وتعليلها من خلال الشخصيات الرئيسية للمسرحية، وهى تنقسم، فى الأغلب، إلى ثلاث مجموعات رئيسية:

١ - الجامعة: العلم والصراع بين الواقع والمثالى

تضم مجموعة الأساندة للى تمثل الجامعة أربعة أشخاص، هم «هيباشا»

تُصعد الأمر إلى رئيسه الإمبراطور البيزنطي «زيريس»، مطالبة بالتحقيق واتخاذ مواقف صريحة وواضحة من الظلم الاجتماعي والاعتداء على حياة الناس البسطاء وشرقيهم.. وفي إذ تفعل ذلك لا تفعل انطلافاً من قيم مجردة ومثل قائمة خارج الزمان والمكان على طريقة المأساة الكلاسيكية أو أدبنا الرعطي التقليدي، وإنما على أساس رؤية واقعية تقوم على نسبة الزمان والتاريخ وتحليل دقيق لأسباب الفساد والظلم الاجتماعي وآليات الحكم المستبدية منه.

وليس من شك في أن موهبة مهدي بنفك تدر في إضفاء هذه الجوانب الجديدة على شخصية «هيباشا» التاريخية، ولا كان من الصعب ربطها بحياة الشعب المصري الكادح ومستقبل الأمة من جهة، وسلطانها الوقت نفسه من دورها القديم المعروف وهو صورتها دفاعاً عن مستحقات الطبقة الأرستقراطية الوثنية المائلة إلى الانحسار أمام القد المسيحي الصاعد من جهة أخرى، ذلك أن «هيباشا» قد تبدو، لأول مرة، في تفحصها أمام قضاة الحياة السياسية العامة وأمام تدهور القيم الدينية المنسوبة بالسلطة الزمنية والمطامع الأرمنية، وبطلة كلاسكية بالمضى الكامل للكلمة، ولكن ربطها بالشعب المصري^(١) وإن اختلفت عقيدته الجديدة عن معتقداتها الأفلاطونية جعلناها نطعن أن مشكلة هذا الشعب ليست في الخلافات العقائدية والمذهبية، فهذه قضايا مجردة تفسى، في الواقع، النزاع على السلطة وتكاليف القيادة على الحكم سواء أكان ذلك بين الإمبراطور الممثل للمقيدة البيزنطية التي تؤمن بالطبوعيين، أو بين حاكم المدينة المزراع، وبين الأنبا الذي يلمح إلى إحقاق قبضته على مقاليد الحكم في المدينة ولا يتورع في سبيل ذلك عن تصفية خصومه جسدياً، وهو ما تم سواء ضد الوثنيين أو بعض الطوائف القبطية^(٢).

ولعل إدراك «هيباشا» لطبيعة الصراع الدائر بين القادة السياسيين، وبين الحاكم الروحي المدينة أو الأنبا، هو الذي يفسى معنى إيجابيا حقيقياً على قبلها الممرات وللصحية بنفها ليس فحسب للحرية الفكرية ورفض الزيف والمين، وإنما فحسب للشعب المصري - المحكوم عليه بدور المتفرج عبر

التاريخ - الذي لابد له أن يدركه في يوم من الأيام أن موت «هيباشا» لم يكن قط «صفر» في كتب الحق^(٣).

ويشكل «ليون»، عميد جامعة الإسكندرية مزيجاً من السمات الإيجابية والسلبية؛ فهو يؤمن بالبحث الفكري وقدره الأعند السحرية على حل جميع المشاكل، إلا أنه يؤمن في الوقت نفسه بقدره العقل البشري اللامتناهية ويرأها ضعفاً عند شطحات بعض الديانات خاصة تلك التي تدعو إلى التميز العرقي، كما أن دعوته إلى عزوف العلماء عن التدخل في عقائد شعب الإسكندرية، على عكس إرادة السلطة، لها جانبها الإيجابي أيضاً، فهي وإن كانت دعوة إلى العزلة فإنها تقدم على إيمان واسع بحق الناس جميعاً في ممارسة ما يختارونه من عقائد نصرانية أو يهودية أو حتى مجوسية، وهو ما يؤكد الطابع «الكولمبوليتي» للثقافة الإسكندرية الملوحة.

أما بقية الشخصيات الجامعية مثل «رامون» المدرس، و«مونيوس» العضو الجديد في الشب ومصاحب لمواهب الفنية التي تهمه هي «هيباشا» فخصائص ثانوية يستخدمها المؤلف لإيضاح الخلفية الاجتماعية التي تقوم عليها أحداث المأساة، كما هي الحال بالنسبة لشخصية «رامون» الذي يخشى حلول ساعة «السفر» في المدينة، أي الفرضية والأبلية التي لا تبقى ولا تذر، أو لربط الأحداث وتصريكها بالنسبة لشخصية «مونيوس» الذي يقضي سر «هيباشا» إلى «ميلاني» زوجة حكم المدينة والذي يكثر عن ذنبه باقتحامه الدبران التي تلثمهم مكتبة الإسكندرية إقذاً لسيرة «هيباشا» الخالدة.

٢ - السلطة الدينية: صراع الروح والمادة ليس من شك في أن الشامل لواقع السلطة الدينية، كما يمثلها الأنبا التاريخي العظيم «كيرلوس» (٣٨٠ - ٤٤٤ م.)، الذي يوظفه الكاتب تحت اسم «كمالوس»، يجد نفسه أمام شخصية جبارة بالغة التركيز، وهي وإن كانت تمثل الطمرح العالي نحو السيطرة والهيمحة على السلطة الروحية وإلزامية على النساء، وهو ما يجعله بلا رحمة ولا هراة مع خصومه وأعدائه، الذين سبق لأجنادهم أن تكلموا بالمسيحيين وساموهم الول والعدايب، فذلك لأنه أول «حاكم،

مصري وطني بالمعنى الكامل للكلمة، ولذلك نحن نتعاطف تماماً معه حينما تص بغيرته على وطنه ويرغبته الأصلية في رد إهانات الأجانب الذين حكموا مصر قروناً طويلة منذ انهيار الحكم الروماني مع سقوط آخر الأسر المصرية القديمة الحاكمة واحتلال البلاد من قبل اليونان ثم الرومان.

لا غرو، من ثم، أن يهتسل الأنبا في صلاته إلى الإلهاء قائلا: «ولصفي على إذ نطم الأجانب وجه مصر فطمت منهم ألف وجه»^(٤).

ولعل الكاتب نفسه، الذي أراد أن يوظف شخصية «كمالوس»، لإدانة خطاب العنف ومعارضة فكرة التفرقة الدينية التي لا تسمح بأي مكان - ولو كان سنوياً - لمقيدة مغايرة أو مذهب مخالف للمذهب السائد، يقع، مثلاً، في هذه الصورة وهذا الاضطراب أمام قوة شخصيته وتناقضاتها، فحين، لأفك، نرى معه ونلين حينما نرى قلبه ينبض بحب الشعب في صلاته وابتهالاته... فلنسمع ما يقول عند ذفن السباد «خلة»:

من تراب تتراب لك ذلك الجسد المعذب
بينما روي تفرغ مثل أجنة الحماة

أيتها الرب الرحيم
أنت راع، أي شيء بعد يهوزي؟
في سراج ونخل يهز الجسد
القصير إلى القيامة
وهي لى ماء وعطر
وثياب سندس خضر

ثم بعد فوقي صليب بل ضياء فيه
أزهار ورد

هنا أمضى بوادي الموت لا أخشى أدنى
مطمئن السم
ذا أنك يا إلهي مسائر فوقي
وتحتي من يعين ويساري... من
أمامي ويراني

فكادى أنت إلى دار البقاء
وأنا كلى رضاء بتمازلي القضاء^(٥)

إلا أننا لا نوافق على ما يذهب إليه من عنف وثورة وغضب على كل من يعارضه،

كما تلم عليه افتقاده القدرة على رؤية الواقع بعيداً عن أقمشة الأيديولوجيا الدينية وقوالب الفكر الجماعية المسبقة، ولعل الحوار الذى يدور بين «هيباشا» والأنبا يدل على مدى تزميت هذا الأخير ومدى براعته فى إيجاد المبررات الواهية لعدم رغبته فى التحقيق عن موضوع «الزانية»، ومقتل السيد خلة، «هيباشا» والتذرع بصغر سنهما، وإنهاهما بالغرور حينما تنصص عن تمسكها بالعدل.. كما يدل الحوار على موهبته فى تحرير الكلام وإضفاء طابع القسوة عليه، ويصل ذلك إلى درجة تحوير الإنسان والامتياز بكل محارلات البحث، والتكلف عن الحقيقة؛ وينتهى ذلك بنا إلى جدال حول القدرة والاختيار والحرية والجبر، فيبرز الموقف الجماعية الجمت للأنبا وعدم قدرته على الخروج من إطار الأدلة الجاهزة بينما تبرع «هيباشا» فى التحيز بين مسغريات الأفعال وتعميد المسغريات فلا ترد الأفعال الإنسانية إلى قدرة الشيطان فتسلب الإنسان بذلك حريته وتلزع عنه مسكليه ولا تقع فى مفارقة قدرة للشيطان على تحويل إرادة الله الخيرة، وتدين «هيباشا» الاقتال بين الرهبان والصراع بين المذاهب سواء أكانت أريوسية أو نسطورية أو حتى أريوسية وبين المسيحيين وأتباع اللعراة وإن كانت لا تصفى هؤلاء من الدس والقيمة وثارة للفن والقتال.

انظر كيف يتحول الحوار الواقعى فى قضية التحقيق إلى حوار شبه «لاهوتى» لعدم قدرة «الأنبا» الخروج من قوقعة الطباب الدينى الجاهز:

الأنبا: (مُرحاً) أنت ريمت كنيسةنا فلما بكريلة فوب وثقاب لامرأة لانرعها هيباشا: لم أرم كنيسةكم لكن طابعت بتحقيق جاد

الأنبا: لكن ما هناك أنت؟

هيباشا: هدنى.. للعدل

الأنبا: للعدل؟ هو هدنى طول المصمر ولكن كم صبره أنت؟

هيباشا: تسألنى ثالثة عن صبرى؟

هل يتوقف بحث الإنسان عن العدل على عدد السنوات؟

فى هذه الحالة صبرى آلاف الأوامر وكذلك صبرى ممتد حتى أجد العدل الأنبا: والغريه يا هدى المرأة وكأنك لن يدركك الصوت!

يا سبحتى.. ليس هناك سوى الله الباقي فى هذا الكون

يطم ما لا يعلمه الإنسان العود (الرهبان يصيحون الله)

هيباشا: لسا ديئنا بل بشر وسكتش سر الكون لماذا يوقنا؟

الأنبا: يوقكم زحف الأهوام وتلك الظلمة فى القلب والآن ارتطمسى بالصخرة حتى يتناثر رأسك عفا وشقنا

قولى ما شئت ولكن من أعطاه القدرة؟ (٧)

اوس من شك فى أن هذا الطابع المركب لشخصية الأنبا الذى يقرم تاريخها بدور مزدوج: دور القائد الوطنى الذى يلتصق بحماسة دفاعاً عن الوطن واستقلاله، ودور القائد الدينى الذى يريد أن يظهر عقيدته على سائر الأديان والشعائر الوثنية القديمة، تجعلنا نفكر فى الحكم عليه، بل ربما تجعلنا نقدر خطورة المهمة الوطنية للتاريخية المتقاة على كاهله، ألا وهى مهمة توحيد البلاد المصرية، لأول مرة فى التاريخ بعد انهيار الحكم الوطنى القديم، تحت راية عقيدة واحدة، وهى العقيدة المسيحية المنتصرة.. ومن ثم، نرى المواقف السبيلية البالغة التشدد التى ظهر لنا الأنبا من خلالها ليست هى الدافع الحقونى وراء الأحداث الدامية التى

مأساة التنوير



تلطخت بتاريخ الإسكندرية، وعلى رأسها حريق الكنجة وقتل «هيباشا»، وإشعال نار الفتنة؛ ذلك أن هذه السراقف لم تكن إلا فرصة سانحة استغلها بعض الطامع الرعوية، وعلى رأسها «يهود القبالة»، «إيلوا»، و«هارون»، فى الصرحية) للانساس وبسط الرهبان وتدبير المؤامرات مع زوجة حاكم المدينة وشرب الأنبا لنفسه، فى النهاية، يقتل ابنة أخيه بعد «تأويل» كلامه الغامض على أنه إيعاز بقتلها والتكليل بها؛ الأمر الذى يحقق الانتصار النهائي لهذه الطائفة التى ترى فى انتشار الفتنة والخراب التمساراً حقيقياً لحقيقتها الرئيسية ألا وهى ستروية سيادة «شعب الله المختار» على مصير البشرية والعالم.

٣. السلطة الزمنية والفساد:

تتجلى السلطة الزمنية فى أبشع صورها فى شخص الإمبراطور البيزنطى «زيوس»؛ فهو إنسان فاسد بطبعه، محدد الألق، غلوظ الإحساس، لا يقدر العلم ولا يؤمن بجسواه لأنه يريد أن يعيش لحظته الزاهية ولا يعنى بمستقبل الأمة وعمر شأنها أو برفاهية أبنائها، كما أنه لا يقدر الفن والأدب لأنه قاصر عن إدراكه كله ما يسمر على الخيرة ويتجاوز التعبير المباشر عن الحاجات المعنوية والنفقات العرفية الهدامة، ألا تراه يقول فى سادته صريحة:

«لكن يمجنى أكثر أن أتناول وأمرأة فوق فراش خشن مثل عجاج الناس»

(وهامسا فى أذنه) أن تفتن الفيلات كما تفتن الثعالب دجاج الفلاحين،

أن تهمس فى أذنيه امرأة،

بكلام منط لا يمكن أن

تسمه من لوجك للفاضة الرسمية، (أ)

ومذهب «زيوس» فى السياسة رجعى مختلف يقوم على محاربة الفساد بالفساد؛ من ثم، هو يسعى إلى إثارة البلبلة ونشر للشائعات السخرة بتزوير سمعة الزاهيات عن طريق تشويه زلفة ومحاربة رشوة صياد فقير «خلة» ليكون شاهداً على هذا الإفك المنطى؛ إلا أن إياه «خلة» ابن الشعب الأصيل يدفعه إلى رفض عرض الإمبراطور بأن يكون شاهداً على الزنا فى بيته، فيقتله الحارس ويصبح مقتله رمزاً للشرف المرمود،

وكذلك هو ينادى التحديث والتطوير لأن نشر التطعيم يرفع درجات الوعي القومي ويدفع الناس إلى المطالبة بحقوقهم وحررياتهم؛ وهو، في الوقت نفسه، ينادى السلطة الدينية لأنها تنافس في الاستقلال بمقاييد الحكم وتضفي على المأسيات قدسية تجعلها مع فساد العصر، كما أنه ينادى سلطة الطعام ويحاول أن يذرع من العجاسمة استقلالها، بل استخدامها في ضرب الكنيسة لأنه موافق في قرارة نفسه، وبالرغم من قول المسيح: «أعط الرب ما للرب والتقصير ما للتقصير»، أنه من الصعب فصل الدين عن السياسة، وأن دعوة الكنيسة المصرية للانفصال والاستقلال عن كنيسة بيزنطة ليست عقائدية فحسب وإنما سياسية في المقام الأول، لا جرم، من ثم، أن يدور الإمبراطور إلى توحيد العقيدة المسيحية، وفقاً لمبدأ الطبيعة، على مستوى الصلوة الجامعة وعلى مستوى الشعب تطويلاً للمبدأ المعروف «الناس على دين ملوكهم» (Cujus regio, ejus religio) وهو المبدأ الذي ظل سائداً في أوروبا رسماً إلى القرن الثامن عشر، وذلك لأن الدين يقوم هنا بدور الأيديولوجية السياسية أكثر من كونه مجموعة من المعتقدات والشرائع المسماة.

ويبدو أن رؤية المؤلف للسلطة الزمرانية تشاؤمية إلى أقصى الحدود إذ إن معظم الشخصيات الأخرى التي تدور في فلكه الإمبراطور وتعمل تحت إمرته لاتقل فساداً عنه؛ فالمارس بومباس مثال للميوانة المطلقة، فهو لا يجيد مع الناس إلا لغة الضرب والركل والبذاعة وقد يصل إلى سلك الدماء، كما فعل مع «خلعة» الصيد ومولاني زوجة الحاكم وهو يتمزج بنزاهته المروءة الذي يجهل أهمية إى يد سيده ويسخطه حينما يهجر بكلمة ويهرجه ويهجه وأخيراً.. إلا أن سلوكه سيخفي تماماً حينما يصبح حاكماً للمدينة، فذراه يتحول إلى داهية سياسية يمزج كبري يخطط ويدير المؤامرات وكيف يطمح إلى أممية سلاح للثالثات، خاصة حينما نراه يوعز إلى الشعب بأن آله «هيافا» التي كانت تصل على تشبهها قد انفجرت في الماء فسمعت وأثت بذلك على رزق لصياديين من الأسماك لعدة أن نقل عن خمسة أعوام.

أما الحاكم «أورينت» فهو مثال لفرل الخنوع الذي لا يهجم إلا لصفافطة على

محبسه، وهو لذلك يكاد يخلع من الفزع حينما تأتبه «هيافا» مطالبة للتحقيق في مقتل الصيد «خلعة» وشاكّة في شخص الإمبراطور نفسه «المعز زولوس» فهي ترى في هذا القتل توكراً عظيماً يوقن حتى النزاع إلى دار حزن دفن جثمان ولقدما، لأن «من قتل نفساً بغير ذنب فكأنما قتل الناس جميعاً»، وبالطبع لا يفهم الحاكم هذه اللغة لأنه يخشى حتى لشك في الإمبراطور مولى لعمته؛ كما يرى أن للقانون، حينما يخص الأمر رجال السلطة وعالية القوم، مجرد شكليات يمكن للتحال عليها بطنيق التهم وشراء الشهود، إلا أن هذا الرجل الصمكين لا يدرك أن السلطة لا حيلة أصحاحها، وأنه لا أمان للإنسان إلا حينما على شرفه وحرصه على صيانة كرامته وماء وجهه فيها هي ذى زوجته للجنة مهلائي تخونه مع الإمبراطور متخفية في زى رابية، وذلك وفقاً لمخطط جهنمي أحد يهود القبالة لضرب المسيحية في مصر ورفع الفاسدين ويزي الختم المشبوهة من أمثال «مهلائي» إلى أعلى المناصب القيادية حتى يتسنى لهم بث بذور الفتنة والفساد في البلاد.

يتبقى رأس الأفعى، سوزاء القلب «مهلائي»، التي تمسك إلى أنفانها مصورة ملائكة للفتنة والشر والميوانة من أمثال «سالي»، إنها المرأة في متحلفا العيواني البحت، ذات الأدوات المتفجرة والفرافز المطروقة، تحقّق للشر والازينة، ولا يبدأ لها بال إلا بالكيد والذس والتدبير والمؤامرات.. ومن ثم، نراها تتآمر مع الإمبراطور لتفعل قصة «الرابية الزانية مع الأعرج» غيور مهالبة بشرافها ولأشرف زوجها حاكم المدينة، ويهدف ضرب الكنيسة السعدية الإمبراطور الناسق والاستيلاء على قلب هذا الأخير وقفحه إلى الخلع من زوجته حتى يتسنى لها الزواج منه والوصول إلى لقب إمبراطورة.. إلا أن هذه الفتنة الغريزية، التي شكلت قرة مهلائي وأتاح لها السيطرة على شخصية الإمبراطور ومكنتها من التسلق مع يهود القبالة، في تسج خويط مؤامرة كبرى لضرب جميع الخصوم مرة واحدة، أي الجماعة والكنيسة والشعب المصري نفسه في النهاية، لم تصمها من القوة لليهودية المائلة لقوتها، وهي القوة المعوا لغناء «بومباس»

حينما نقيت مصرها على يديه وهي تحاول إغرامه وقتله.

يا ترى من المتحضر النهائي في هذه المسألة المصرية التي قدّمها لنا الشاعرة مهدي بندق؟ يبدو لي أن القل هو الضحية الأولى لقوى الظلم والفتنة والعنصرية، قوى المؤامرات والعسوة من جهة، وقوى الجهل السائلة في الشعب نفسه والتي تجعل منه - بسبب غياب التطوير واتعزل الفكر عن المجتمع - أداة سهلة وطعنة في أيدي القوى القويبة.. أما بالنسبة للمتضررين على مستوى المسرحية، أو على مستوى التاريخ، ففشل كنيسة مصرية هي الباقية وهي أن مرت بفترات من العنف - مثل معظم التديانات التي كان عليها أن تدافع عن وجودها ضد أصحاب السلطة الفاشية القائمة - سوف تنتهي بقبول القتل واحتضانه خلال تطورها عبر العصور.. ومن ثم، فاستشهاد «هيافا»، لم يضع هدراً لأنه لم يكرس المأسي بقدر ما فتح أبواب المستقبل لا سيما وقد ردها مهدي بندق بمهارة فائقة إلى جذورها المصرية. ■

الهوامي

- (١) مهدي بندق: مقتل هيافا الجميلة - المسرح العربي ١٠١، الهيئة العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٩٦، ص ١٥.
- (٢) نقول «هيافا» لزميلها «رامون» حينما طلب إليها عدم الخروج لمواجهة الشعب الذي يهدد بقتلها؛
- (٣) لا يرامون فأعني للمصريين وإن ظلموا أنفسهم
- (٤) لملي المصريون المسروقة أرواحهم
- (٥) والمسروقة منهم حتى الأطفال.. مسرحية ص ١٢٥.
- (٦) قضية اضطهاد القبطاوغريين وتصفيتهم موضوع رواية لأن نادو: عبدة الصلح - ترجمة البهنسلي وطهري - إسنارت شرقيات، ١٩٩٢.
- (٧) مهدي بندق: مقتل هيافا الجميلة، ص ١٢٥.
- (٨) المسرحية، ص ٤٤.
- (٩) المسرحية، ص ٨٠ / ٨١.
- (١٠) المسرحية، ص ٨٤ / ٨٥.
- (١١) المسرحية، ص ٣٣.



«السلطان الحائر» شخص ورموز

وفاء إبراهيم

ف أولاً: ملخص المسرحية

هي مسرحية ثورية من فصول ثلاثة... في بنائها تشاهد شخصاً مكيلاً وقد رفع على منصة الإعدام ويجزأه جلاذ ينتظر أذان الفجر ليفذ حكم الإعدام في هذا الشخص، والمحكوم عليه يعمل تخلصاً وتهمة أنه أذاع بين الناس أن السلطان الحالي كان عبداً رقيقاً باعه هو للسلطان السابق؛ وأن

السلطان السابق ترسم في عبده الصغير ذكاء وشجاعة، فرياه على الفروسية وقده قيادة المهور، وأوصى له بالحكم من بعده، غير أن لمنية عاجلت السلطان السابق قبل أن يقدم بإجراءات علق عبده السابق الذي أصبح للسلطان الحالي، وللقانون ينص على ضرورة علق السلطان وتحريره قبل تنصيبه على الناس حاكماً، إذ إن للبعد لا يحمده له السلطان على أمراره.

فما لعل الناس بهذا الخبر، أمر الوزير بالنفاس أن يمدم بلا محكمة، لودفن مع جثته خبر عدم علق السلطان الحالي، وعندما يمر السلطان بالمحكوم عليه، وترفع إليه مظلمته، يأمر السلطان بالمحاكمة في حضوره، وهذا يكشف السلطان حقيقة كونه لا يزال عبداً مملوكاً للسلطان السابق، ويأخذ للشورة من كل من الوزير والقاضي، فوجد السلطان نفسه حائراً بين «السيف» و«القانون»؛

فالوزير يرى في سيفه من هذا النخاس وغيره من الناس ما من شأنه إلجام الملوم عن كل كلام، مع إصدار بيان رسمي فيه إصاءه مزيف يمكن فرضه بالقوة، ويقرر أن حجة الحق مبرورة ثابتة في خزائن الدولة. أما القاضي فإنه يرى في اللجوء إلى القانون خير سبيل لحل ذلك أمّن، ويصل حل للقانون في عرض السلطان للرفع بالمراد الملكي باعتباره مملوكاً ليهوت المال، وعلى من يرسو عليه المراد أن يمسد الخنم ليهوت المال ويملكه السلطان شريطة أن يعفاه في الحال.

ويصبح السلطان حائزاً بين سيف وبفرصه على الناس دين أن يأمن مفعه من الخطر، وقانون يتحداً ولكنه يحميه من كل عدوان. ويقرر السلطان أن يختار «القانون»، فيعتقد جلسة المراد الملكي، ويرسو المراد على غانية لتصبح هي المالكة للسلطان، وترفض الغانية أن تواقع عقد الحق في الحال، ويقع للقاضي بالملق والقانون، لكنها - آخر الأمر - توافق على ترفيع حجة الحق ولكن بعد أن يكون السلطان قد أمّن لفته هذه في يدها ليخرج منه عند الفجر حراً مع صك حريته.. ويوافق السلطان على ذلك.

ويعنى السلطان ليلته لدى الغانية، حيث يعلم أنها ليست امرأة سيئة السمعة كما يتصورون عليها، وفي منتصف الليل يدير القاضي مع المؤذن حيلة للتعلم بأن الفجر قبل مرصده ليخرج السلطان من بيت الغانية، ويقعبت السلطان للحيلة وبأبائها، لكن الغانية لا تسامح في اعتبار أن ذلك هو الفجر، فتوقع حجة الحق، وتودع سلطان البلاد.

ثانياً: تاريخ كتابتها

كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية في خريف عام ١٩٥٩ وهو في باريس، وعندما ترجمت إلى الفرنسية فيما بعد أصبحت بطولاً: «اخترت»

ثالثاً: خصائص حكم الشريعة والقانون:

١ - ثبات الحكم: نرى للقاضي يكلف للسلطان عن مزاي إقامته الحكم على الحق وليس على القوة، «فالسيف يطمى للحق للأقوى، ومن يدرى غداً من يكون الأقوى؟

فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفه عليه... أما للقانون فهو يحمي حقوقه من كل عدوان، لأنه لا يعترف بالأقوى... إنه يعرف بالأحق،

٢ - الحاكم الحقيقي

وتثبت المسرحية خلال المعالجة الدرامية أن الحاكم الحق ليس هو ذلك المعز بالوصف للقانوني، وليس هو ذلك القاهر بالوصف العسكري، إنما الحاكم هو ذلك الذي يتصل بحقيقة الأوضاع اتصالاً مباشراً وحميماً، ويذل الناس منازلهم فيكون سبباً في حريتهم؛ الحاكم «المحرر» أهم من «المعز» و«المعزف» أهم من «القاهر»، وهذا ما قد صار عليه سلطان الحكيم، عند خروجه من بيت الغانية؛ فمع فجر في منتصف الليل يخرج السلطان جديداً، عارفاً بالحقيقة، حراً في نفسه، قادراً على تحرير غيره، ليبدأ مع فجر الليل البهيم عصر جديد.

رابعاً: خصائص حكم السيف والقوة:

١ - تزييف الواقع
فالوزير أحضر للناس الذي باع السلطان للصالي وهو طفل للسلطان التراحل؛ فيقدر واقعية وصدق هذه الواقعة يريد الوزير طمسها وكبتها، فيما أن يزيّف الواقع أو يكتم، وإما عقوبة الموت لمن يجرؤ على إصلاص واقع غير مرغوب فيه، وبذلك تتعرض للقوة الظلمة مع أبسط أنواع الحق للطبيعية، حتى للتعبير لحر من الواقع كما هو، فالوزير جاء بالنخاس ليستخدمه لأنه وصف للناس واقع السلطان الحالي من الرق والجودية وأنه لم يذل صك علق من مخفوهه السلطان التراحل، كما أن الوزير يركي لدى القاضي أن يعن على الناس - كذباً، «أن السلطان قد أعق عقاً شرعياً... وأن الوثائق والصحج محفورة لدى قاضي القضاء؛ فالوزير لا يرى من ضرر في طريقة الحل بالأكاذيب.

٢ - الهرب من المسؤولية بلمع الآخرين:

فالوزير فاته أن يبينه السلطان التراحل إلى إجراءات علق السلطان التراحل، وتصور - خطأ - أن عظم مزاي السلطان القادم كغيلة بالقاضي

عن حكم الشرع والقانون في اشتراط حرية الحاكم كشرط أساسي لازم فيمن يسود على أحرار وعدنما يكشف الحصار بين الوزير والسلطان عن غيلة الوزير، يقرر السلطان للوزير أنه «أي الوزير - أراد أن يخلق قم للناس لنقد الحقيقة في جوفه بتسليمه إلى الجلاء، ويعترف الوزير بذلك، لينفج غلته بطن الرجل والحق صفاً، وحجة الوزير في ذلك، «إن قطع رأس هذا الرجل، وعلق في الساحة أمام الناس، فما من انسان، ويعتد، وجرد على الكلام».

٣ - الفصل بين الشريعة والحكم:

فالحكم ثمة القوة والظلمة، وليس صدى للشريعة والقانون، فالوزير يقرر أنه «ليس من الضروري لمن يحكم أن يحسن في يديه الوثائق والصحج، ولكن ما تكون مشكلة عن الحكم - في ظل منطق القوة - ليست تصري رأى القانون بقدر ما هي تصري للبحث عن طريقة التخلص من القانون.

خامساً: رمزية عمل الجلاء والغمر:

ويقرر الجلاء - في الفصل الأول من المسرحية - المحكوم عليه بالإعدام ظلاً وغير محاكمة، أنه لا يتن عمله التدمير إلا إذا شرب خمرًا وهذا تكون الإشارة في الربط بين غياب الحق وقيل الظلم؛ فليس الظلم فعل عاقل بل هو فعل غافل عن الحق، صرّبه شيء بخساره على المقل فصال بينه وبين رؤية الحق... فمتى غاب العقل أمكن إبان الظلم.

سادساً: دلالة الغانية:

والغانية - في هذه المسرحية - هي ملقى ثقافة الأمة وبمصلحة الرأى العام فيها فاكل يجهلها ولكن يقضي عندها بمكان صدره هم يجسد عندها اللذة، وهي تهدد عديم المال والفرقة ومن هذا جاءت قدرتها على الشراء كما جاءت قدرتها على السحابة.

ومن الممكن القول بأن لقاء السلطان بهذه الغانية التي اشترته في المراد الملكي، هو لقاء الحاكم بالشعب فهذه الغانية هي المحصلة العامة للشعب ككسر رؤاى وإطباعه على الالتقاء معها لقاء مع «كل» أكثر منه لقاء مع

«فرد» وفي لقاء السلطان المباشر بها إسقاط للحواجز بين الحاكم للعق والمحكوم للعق، وعلى أرضية هذا المعنى يجب فهم دلالات كبحر من العبارات المتبادلة بين السلطان والغانية من ذلك قولها:

«فى الواقع، يا مولاي، إنها المرة الأولى التى أراك فيها عن قرب»

« وجهاً تكلمنا صدوقان من عهد بعيد»

ويلتالى فإن القانون الذى قاد للسلطان إلى أن يكون مملوكاً للغانية، ويكون بمثابة القانون الذى قاد الحاكم إلى أن يكون مملوكاً للشعب، وسجد - فى النهاية - أن المعنى القانونى للحرية - فى شخص الحاكم - إنما يطوى على تناقض مؤبده أن حرية أى كائن

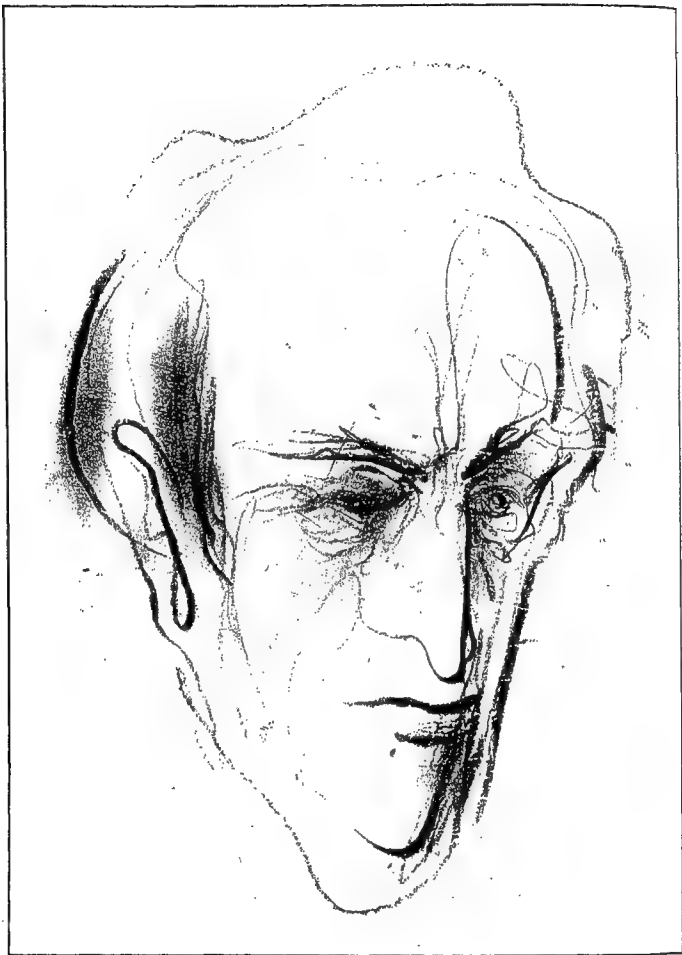
إنما تكون فى أن يسترق فى الموضع اللائق والصحيح، فحرية الحاكم فى أن يكون مسترقاً لشعبه.

وقد نظر توفيق الحكيم إلى الغانية - فى هذه المسرحية - باعتبارها رمزاً لـ «تلاقح» لكل فى واحد، وهو ليس تلاقحاً جنسياً وإنما هو «تلاقح» فكري، ذلك لأننا لا نرى الغانية فى مشاهد جنسية بل نراها فى حوارات فكرية تميز ببساطة عن «رأى عام» بمنطقة وبسطة وصنق؛ هناك حوار المزاد، وحوارها مع الحاكم كما أنها تكس صليقة قومية صادقة، نلصقها فى قلبها للسلطان: «بلأنا ان يحتاج لها أبداً سلطان فى مثل عدلك وشجاعتك... لا... لا تترك الحكم، ولا تعزل العرش.. أريد أن تبقى سلطاناً، كما

أنها تؤكد المعنى الثقافى لملاقاتها بالرجال وهو - بالتالى - ما يؤكد فكرة «التلاقح» الفكرى، الذى يجعل من الغانية ممثلاً للرأى العام، فهى تقول للسلطان حين سألها عن صحتها للرجال «تتولى صحة الرجال من أجل أرواحهم لا من أجل أجسادهم».

وعندما يخرج السلطان من بيت الغانية مع فجر جبه القاضى يبرز فى منتصف الليل.. مع فجر ينبج فى ليل بهيم يخرج السلطان فيكون هذا الفجر ليس مجرد إيلان بمواد يوم جديد، بل هو إيلان بمصر جديد، فيه كسب للحاكم إلى جانب الحرية معرفة جديدة ومباشرة بالحقيقة، لقد عرف أن الغانية امرأة فاضلة شريفة، فأمر وزيره قائلاً: «على أهل المدينة أن يحترموها.. هذا أمر» ■







الحداثة الروائية

نبيل سليمان

أمل بهذا الصدد من التوكيد على أن هذه العناية ستكون قاصرة وفقيرة كلما غلقت عن التعالق البليوى بالحداثة الروائية العربية.

لقد ابتدأت (المحاكاة) هنا مع المستودات، وفارت فوريتها منذ السبعينيات، وإن يكن ملحوظ ما قد أخذ يرتسم منذ قرابة العقد. ويستكون في صودة إلى ذلك، أما الإشارة الاستهلاكية فهي إلى تواضع المساهمة للنظرية النقدية والفكرية كلما تعدد القول

ولكن كان الغرب الأوربي، فالأمريكي، يطرح هذا بقرة ودوساً، وإن كان الأمر يصل اليوم ما بين ذروة يابانية وقاع هندي مثلاً، فإن ذلك يمتالق بنويًا بالاعتصاب والتخلف والتخفيف، ويوطم، الزمن، وبالحمولة التراثية الطرية والثنية، ليغدو السؤال - عروباً - سؤال قرن ونصف، ولوغدو بامتواز سؤال القرن الحادى والعشرين.

من ذلك كله، وعلى منواله، ستكون العناية هنا بالحداثة الروائية في سورية، وإن

ق تهديد:

بروى أن شاتويريان هو أول من استخدم كلمة المداثة Modemite عام ١٨٥٩، فمن يكون العربى الذى فطها أول مرة؟ ومتى؟

بحول السؤال بالانقباس على الكلمة، ويصمى الدلالة، ويقلب فى أجناب للمباة، ويتمذهب، ويتخصص فى حدود الأدب أو الفلسفة، ويترامى بين التجريب والتحديث والتجديد والمعاصرة، والتغريب.

بالحادثة الروائية، ولأن أربل بعض الكتاب بعض الشفارات، فالشعور على الخصوص يفرض نفسه بقوة.

والإشارة هنا أيضاً هي إلى أن لا أقدم بهذه المداخلة كناقدة، بل كروائي عاش (المحاكاة) منذ بداية السبعينيات. وليس هذا التوضيح إحصاءاً، سوف تظل تشكر منه هذه المداخلة، بل تؤكد على غريقي في الرواية منذ غرقت في (مدارات الشرق) متصفاً للمناويات، بعدما حاولت في اللقد كما في الرواية طوال خمسة عشر عاماً. والتوضيح بالحقاني أو التوكيد هو على أنني أقدم بخنق في المشهد، كواحد من حاشوه رواية وثقنا، فأمل وأسوق ما لطف خبره، وأنتظر ملوفاً من يثق ويغري.

ولعل البداية تكون أصح ما توفرت على ما يصفى الأمل القريب باليوم، والعام (القفاي أو السياسي أو الاجتماعي...) بالخاص (الروائي)، ومن أجل ذلك أهدى إلى ما أربل ياسين الحافظ منذ عقدين في سؤاله التالي: وكيف أمكن أن نجد بمزمار أو مقابل الاقتصاد كالاقتصاد للفناني، أكثر تأخراً وأشدّ فتراً من الاقتصاد العربي، ثقافة، وأيديولوجيا وسياسة على درجة ملحوظة من الحداثة، فضلاً عن ثرويتها وتقدميتها^(١) ومن أجل ذلك أتابع أيضاً للتشخيص اللاحق للحافظ في قوله: «في البلدان العربية تجمعت القوى التي تريد نفسها تقدمية التحريض للثقافة، ورضيت بحداثة قشرية، توضع فرق التقليد وعقدت مصالحة مثله مع، بل أسهمت في بحث التقليد وتجهيده. في حين أن الحداثة والتقليد تقيمان ولا يتصالحان، في ذلك أن الأولى تنحصر حول المستقبل، في حين أن الثانية يتمحور حول الماضي... أضيف إلى ذلك أن الفكر التقليدي الجديد العربي لم يعد في الفكر الأوروبي، ما قبل البورجوازي، ما يدعم توجهاته المحافظة والسلبية، ويستمر منها قناع حذلة كاذب ومخادع..»

بدون العقلانية والليبرالية والعمالية لا حذلة ولا كبرية في الرعي^(٢).

تزامن حديث ياسين الحافظ مع محبوت أوفونس السجل في الحداثة بمومها، وبالأسبى منها خاصة، وللغربي بالأخص، وما بين السبعينيات والتسعينيات

تواصل القول في الحداثة بمومها. هكذا استهل سعد الله ونونس التسميات بحدوده من الحداثات البرانية الاستبدادية الأنظمة العربية، مموزاً بينها وبين الحداثة الألبية والقفية، وملاحظاً أسراج الحداثة الزائلة التي أركت الفكر^(٣).

في الآن نفسه نقرأ لجمال الدين الخضور أن الحداثة مفهوم بالي تركيبي وحجمي، لا مصلح ولا قطعي، بل تكاملي استمراري وجدلي. وهي ليست مركبة من بناء واحد (الثقافة) ولا صلا جبرياً أو جماعياً، بل صفة لالة للكتلة الاجتماعية في لحظة محددة بنسبة إلى المازن الطوري السائد، وتضعف لقوانين التلزم الكمي^(٤).

وقبل ونونس والخضور وبعدما تواترت مساهمات حقا عهدو محمد جمال باروت ونهم الواسي وسولم في هذا الشأن، وصولاً إلى مساهمة عهد الزباني عهد للتر، وترجيحها نوع الزمان المسألي، والفاضة (حلازة الروح) للفرج من أسر هذا الواقع، إذ بلغت حداثنا بتميمه. حذا ترفض فيه الأراضي المتقدمة وجود جيش عربي، لأنها تتطلع إلى المستقبل من خلال حذلة الجيش الأمريكي، وبما أن الحداثة قدر عصمنا، فلنلنا من خيار سوى قبول الحداثة الإسرائيلية بوصفها مظلة لحداثة الغرب الذي غدا أمريكا بدوره...

هكذا استعقت أزمة للثقافة الوطنية كسواها من الأزمان، فاستعقت للثقافات التي جاءت بها ولادة الحداثة العربية. والمصادفة. في السوق إزاء ولادة الحداثة الأم في المصنع. أما الولادة من جديد فتختلف البدء من درجة الصغر، والتأسيس لفقد الدولة والمؤسسات جميعاً، والجمع العربي أن يولد ثانية إلا عبر فترة وطنية شعبية ديمقراطية في مواجهة الترفع الأمريكي للتقدم^(٥).

كذلك يقدم سؤال الحداثة في أصله ورومه، وإذ يتحدث في الرواية في سورية تقوم (حكايته) خاصة، فما هي؟

من العلامات الصائبة:

هوذا الأشدك السبكر للرواية والقصة للتصوير منذ ألفت الستينيات بالثقل الحداثي لتركيا تاسر وهاني الراهب ووليد

إخلاصي وحيدر حيدر. وكل ذلك في حضرة الشغل الحداثي للشعر، ومنذ السبعينيات سوف ينفذ هذا الأشدك، ويشارك مع منى القصص التصويرية في ممارستها الحداثي الخاص، ومع أطراف الأزمة الشعرية.

وهي ذي رواية روايتي (شقاء البحر الباهي) لوليد إخلاصي و (الموسم) لهاني الراهب تتواصل مروجاً في السبعينيات، بأسماء ونصوص جديدة، كما تواتر وتطور شغل الرواد. ويشهد السبعينيات مثل هذه القوة في الرواية التقنية أيضاً، أما الحداثيات فقد شهدت ذروة ذلك كله، وصولاً إلى ما لطف منط روائي جديد، ولا يصح القول به إلا أن يكون عربياً، ولكن، وقبل الموسمي إلى هذا الذي دعت به الحداثيات وألفت التسعينيات. وسكون عردة إليه. ترسم علامات الشغل الحداثي للرواية في سورية، منها:

١ - تعدد تقديم المفهوم، سواء على يد الروائيين أو القاد. فكان للتصوير الرواية وحدها من يتكلم، أما اختلاط العمل على مستوى المفهوم فقد كان هو نفسه واحداً من عوائل تشكيله.

٢ - الغماسة والصخب والذاتية المرسومة بالدرجسة.

٣ - التقني (من التقنية) وتمازج البحث الجمالي.

٤ - الشغل بالزمن واختزاله.

ولا تخفى صلة هذه العلامات بما ساقه هنري لوفيفر في الإرهاب الحداثي وفي أروم الحداثة. ويمكن إضافة علامات أخرى مما يخص أصحاب التصور، ومن ذلك التوهم بإمكان اختراق الفن للحياة من الفجاء، أو هزيمة من رسوا أن يكونوا لنهال الشهد أو ترويع الآخر العدلي وغير الحداثي، أو خلط الحداثة بالمالية، أو الرطانة والتمذهب... فهل كانت الحداثة الروائية بذلك نظماً كاريكاتيرياً للثورة الكلية المنهجة التي لم تنجز، كما وصف لوفيفر الحداثة الأوروبية بزمها^(٦).

لقد شدد محمد جمال باروت في تشخيصه لأروم الحداثة العربية على تفرجها ضحية لأروم أيديولوجية، إذ مخبت النخبة

الحداثة كأيديولوجية لتقدم الاجتماعي. كما شدد على الزعم الأنطولوجي الذي أنتج نوعاً معصراً من المعرفة الفردية الباطنية، تكسول الرويا والحدس^(٧). ولئن كان هذا التشديد يعد صداه الأبعد الأعمى في الشعر، فبالصدى يتجدد أيضاً، وإن بأدنى، في الرواية، مقابل ذلك تدور مقاربة عن الدين المتاصرة أكبر مخاطبة للحداثة للرواية في سورية، حين رأى أن الحداثة للروية برمتها ليست عربية، بل هي تقليد للحداثة الأوروبية، وهي حذلة للكنزفصال الانعزالية التي تعيش ولا تملك، ويقترب المتاصرة أكثر من شخص في الحداثة الشعرية الزائدة، حذلة للنهضة للشعرية، صلة الإرادية للحداثة، وذلك بالخطوط الصيق لنقل شكل الآخر الحديث والحاق به، وبالتركز على تحديث الشكل، مما ولد ثنائية الشكل والمضمون، لينتهي بالحداثة كموضة وكإرهاب^(٨).

ليس هذا أيضاً ما خلق بالحداثة انمازكية؟

من المتجزئات:

يجاز ما تقدم ما يظن عليه السلب، وليس نصريص أن يغشى ذلك، فالأروية هي للفصن والمرواجية، للتقدي، ويهدى من ذلك يضمن رسم علامات للفصل الحداثي الروائي في سورية:

١- تهشيم للعمود السردى - مثلاً كان من قبل قمع العمود الشعرى - وما يحويه من تكسول الزمن الروائي، ونهائية خطوطه واستقامته، كذلك، فرط وتفكوك الحكبة والمقيدة، والانتقال منهما إلى المروايل والأفعال الشخصية المتفاعلة.

٢- الإفلات من التقيد السيميائية، من لغة للكمبار والسبائري، من الإضامية والتعظيم، من اختصار الزاوية وإبتكارها واللعب بها، من المولفاج، من الدرامية والشهيدية. وفيما يتصل بالأخيرين ليس لنا أن ننسى المسرح، ومنه كذلك الاقتصاد في التذكور والموار.

٣- تهشيم الطبيعة السلطورية للصنوبر الثلاث (الغائب) في السرد، ولتصادم عمومًا، ويزور الصنوبر الأول (المتكلم)، وخاصة في صياغة جديدة للسوي في الرواية، ويأتى هذا أيضاً للتعاب بالمتنار.

٤- الاشتغال على الموروث السردى الحكائي، وعلى الشعبي الشفوي منه.

٥- تخلف المكان من حضوره الشعارى أو السواحى أربلاعى، وتخلقه عبر مفهوم المتنار.

هذه العلامات، شأنها شأن سواها ما يتحصل بالتقنية كالوصف أو اللغة أو الشخصية.. هي موضوعية ومحايدة كما يحدد رولان بارت، ولذلك نجد للرواية التقيدية قد شرحت مبكر لدى بالحداثى في التقيدية، ومثلنا الناصح لآله هو حنا مينه، كما يتصادى ذلك في شكل حسن صقير، وعلى العكس أيضاً: يتسواتر في الرواية الحداثية ما هو تقيدى من التقيدية، وخاصة في السرد، وأحياناً في الشخصية، كما تلك بعض أعمال بديع حلقى وخبرى الشعبي ووليد إخلاصى وعبد الله حجازى، مما سبق لى أن سميت منذ مطلع الثمانينيات بتقيدية الرواية الحديثة^(٩).

ليس ذلك شأن التطور والتحديث والتدراك والتفاعل بين التجارب والأجيال والمراحل، ما يتعاقب منها وما يزامن؟

إن هذا التساؤل لا يغفل عن التطلع والتقطعية، مما أحسب أن روليتي (السلة) (وجرماني) قد فطناه، وما تؤكد تصوير السريات الأخيرة لكتاب جدد ومخترمين، مثل طوم بركات ولخيل النصصى وعلى عبد الله سعود وخالد خليفة.

اللغة والشعرية:

لكن العلامة الأكبر والأعقد تدور في لغة والشعرية.



فَحَتَّ وطاء الحداثة الشعرية، واللكاك من أسر الرواية التقيدية، واستجابة لغير لغوي مصتب، وربما تغير ذلك أيضاً، ساد مفهوم خاص لشعرية الرواية يحد في شعرية اللغة، بما يعنى ذلك من لعب الشعر الحديث. اللرى كله والمالىسى - بالمجاز والاستعارة والكناية، وما يحويه أساساً من علاقات جديدة بين مفردات جديدة ومجددة بما لا توظره لليلغة التقيدية.

هكذا، وعلى يد الرواد، وأكثر فأكثر من نص إلى نص، جاء رهان الرواية الحداثية على البلاغة الجديدة المتأسسة في الإنشائية الجبرانية، وشرع القصوص برفع للغة والصورة، بإيراد مع مؤن التقينين: الكثافة والصانبة.

وعلى الرغم مما تحقق بهذا الرهان من إنجاز تصويرى وتخيلى، إلا أن ذلك ظل في حالات كثيرة يفارق الطبيعة الروائية، كما كان الأمر مع الرواية التقيدية وإنبلاهة التقيدية، إذ لا فرق في المسألة بين البحر الذى عرفته هذه الرواية وهذه البلاغة سواء في التفصيص أو في استفاضة اللغة على الشخصية والوصف والسرد والموار.. وبين البحر الذى عرفته الرواية الحداثية بدعوى الشعرية، سواء في التفصيص المتعالي، أو التوشية والتزيق والاستفاضة التي تهول الشخصية والدلالة، من دون أن يجدى التل بالمتأسسة الجديدة والثالثة الجديدة، بل وعلى القصوص من محلول تلك المتأسسية وهذه اللانقة.

لقد تطلب الأمر قرابة ربع قرن ما بين مطلع الستينيات ومنتصف الثمانينيات قبل أن تتجلى للظن طبيعة اللغة الروائية، وطبيعة الشعرية الروائية، بل الطبيعة الروائية برمتها، فيما كانت القصوص تتخلف بهذ وتلغات وتعار، تسبق النظر كما تتحكم عليه أو تتركه به وتاريخه، ولم يكن تحقيق ذلك - كما لم يكن ما سبقه - بعيداً عن المسار التقدي بالتسارته وتعمجاته ولهاثة خلف حذلة الآخر وفوته على ملته التقريب، ويصفه عن لغته واصطلاحاته ومصنفاقته في القصوص وتماليه عليها وإرباكها لها وإرباكها بها، وصولاً إلى حالة أرقى كما تنال جهود كثيرين في العقد الأخير، وليس على مستوى النظر فحسب، بل على مستوى التطبيق أيضاً.

هكذا تكشف السرد الأحادي الصوت والندبة في الرواية الخفوية وفي الرواية الحديثة مما. وماذا يؤكد هنا هو الأخيرة، فتدبني الإشارة بقوة إن إلى ما تكثف منذ عقد. على الأقل - من فوارق بين الصوت الأحادي والندبة الوحيدة والدلالة المفعلة والطبيعة المهيمنة للكلمة الشعرية، وبين تصدئة الصوت والندبة وانفتاح الدلالة والطبيعة الاجتماعية للكلمة الروائية^(١٠)، ولعل الأمثلة هنا قد نهلت في الدرس الباخيتي، وفيه الأصل التاريخي الاجتماعي للكلمة الروائية بإزاء الأصل المطلق للمعالي والمعنى للكلمة الشعرية، والذي أخذ يتغلغل، فيما بات يقوى في الشعر من أمر السردية في النقد الأخير^(١١).

والطبع، ليس الأمر بهذه البساطة، وما تحقق ليس بهذا الحسم. بيد أن سهم هو أن شغل آخر قد ابتدأ في النصوص وفي النظر، تميز فيه التعددية النوعية في الرواية. ولم تعد الشعرية معه، كصبة إلى الشعر، غرساً روائياً أو قيمة روائية، فالشعرية بهذا الصبغة تحي الشعر، أما الشعرية الروائية فصبها هو الأدبية، أي أن شعرية الرواية هي أدبية، وهذا ما يقلل القول في عناصرها جميعاً. وليس في الشعر النثري وحده - نقلة أخرى وكبرى.

لقد شخص إلياس خوري في منتصف الثمانينيات أن لغة النص - وأضيف: الرواية - هي المشكلة الأكثر إلحاحاً في إنشاء القصص - وأضيف: النثري - بأسره، للعلاقة بين السرد والحوار، الصلابة بين التعدد الحكائي، للغات المختلفة في اللغة للوحدة...

ومن العولم التي حاول الكتاب، يحدد خوري: لغة السرد ولغة الحوار، ولا تقوته تلك اللغة للشعرية التي تصبو للحوار بين عناصر النص المختلفة، كما تصبو الفواصل بين الكتاب والرواية والشخصية الروائية^(١٢).

إنها الأوامر من جديدة ومن عجب: برهاها وإرهاها! إنه تصور النظر وأحاديته في شعرية النص، مما كابدت القصص والرواية والنقد طويلاً، ومازالت تكابد على يد كثيرين، بإزاء النقلة الحديثة التي حقق كثيرين، يقوم ما لعل لتصلط الرواية للحري الجديد.

إنها (لشاعرية) الصناعية التي تقلد الشعر في تلك اللغة الرومانسية الصناعية التي استخدمها الروائيون في رواياتهم، كما يبرر بالشعرية عز الدين الشاذلي، مؤثراً استخدام كلمة الشاعرية هنا على الشعرية. فهل تتشكل (لشاعرية الرواية) من الحالة والشعر كما يتابع المناصرة السؤال؟ لنقرأ له: "لقد دأب بعض النقاد القراء على تطبيق مفاهيم شعرية مأخوذة من الشعر على الروايات، هذه المفاهيم تنطلق من شاعرية بعض الصفحات والجمل في الرواية، حيث يتم التناقد بانقطاعها من محور الرواية ليعرض جمالياتها كجمل منقطعة عن مشهدها، وذلك باستخدام الألفاظ الساذجة" الذي يهدف تنجيح (للفواصل المتناقصة) التي تخلق قوة^(١٣).

وفي وقت مقارب يحى القول بالحدثة الكهوتية من غالي شكرى في تشخيصه لشعر من للشايف الروائي الحديث، للنثري وغير النثري^(١٤). ووجه أيضاً تشخيص فيحصل دواج للكتابة الجديدة وتوسيعها للاختراق للنثري في قراءته للتجربة الروائية الحديثة ليوحد من أهم أصلاها، هو إدراج (الغراف)^(١٥). ولقد مر بنا تشخيص محمد جيسال ياروت لوهو الأنطولوجي في الحدثة الشعرية، وإن كان جماع ذلك أقل تطبيقاً على الرواية الحديثة في سرورية، إلا أنه يظل صالحاً لتشخيص بعضها، وإن الإشارة إلى تجربة حيدر وحدها تكون كافية.

لقد وصل وهم الشعرية في اللغة الروائية إلى غاية الإصانة، وهزج الأنفاد، وغلة الغناء. والتعابير على التوالي هي لفريرال غرول، إدوار غراف، حلمي سالم، إلى الكتابة الإشراقية، إلى عناق الصوفية والماركسية. وجز ذلك ما جاز على الكتابة للفرد في الخيال، ويوصى الخيال والعلوية والأسطورة. وفي الآن نفسه، ليس لنكر أن ينكر ما آلت هذه التجربة المعقدة والفرقة من تخلص لغة الروائية التقليدية من التباس والمحدودية، ومن خروج باللغة الروائية إلى أفق جديدة، ومن تعجير لبايع جديدة فيها.

في الدلالة التاريخية:

لا ريب أن ما تقدم سيجاني بعض التفاصيل، ويقصر عن خصوصيته بعض

الخصوص أو بعض الكتاب، وأنى لاستخلاصات أو تصنيفات أن تقدر على الإحاطة الدقيقة الشاملة. فذلك يكون الزمان على سمة الخطوط والملاحظات الكبرى، مما تطرد مسحة بقدر ما يتوافر مع التجربة الحديثة الروائية - لتقدير أيمت - العربية، ويقرر ما لا يقل عن الدلالة التاريخية.

ومن أجل هذه الدلالة يلاحظ أن التجربة الحديثة للرواية التي أعقبت زميتها في الشعر، واشتجبت مع زميلتها في القصص، وزامات زميلتها في المسرح، لم تلبث أن أعقبتها زميلة في السينما والفن الأدبي، ولم تكن الفنون التشكيلية بعيدة عن هذا كله، كما أن للفنون الزمنية محدودة بالمسافات المحدودة.

وهذه السلسلة الحديثة الإبداعية جاءت في مناخ لم يفقاً منذ ينشأ يتأزم وينكسر على سائر المسنويات.

إن هذا التشارك بين التطور الإبداعي والتطور العام، إذ يؤكد نقص التفرق بتلازهما التواكبي، فإنه يؤشر إلى العودة الكاملة في التطور العام، مهما يكن الانقطاع والرماد، ومهما تكن التعقيدات والتعرجات في هذا التطور وفي التطور الإبداعي، إنها العودة / النشأة من جذوات / شارات تهاجر الصاحبة إليها من أجل عهد وضيء. وفي هذا أفقاً ما أقبلت عليه الرواية الحديثة من العامي واليسوي، ومن رعاية بالذات وتعالى على الآخر وعلى الواقع، إلى آخر ما سبق ذكره أو ما فات من سلويات وإيهابيات وست جميعاً هذه التجربة بالترادفية.

المرحلة الأولى في التجربة الشخصية:

أما بالنسبة لي، فقد أقبلت على كتابة روايتي الأولى (بذخ الطوفان) بحملة دنيا من مضمون الحديث. لكن ما كان ظاهراً وما كان كامناً من تلك الهموم أخذ يصطب على سرياً وبقرة، ومن كتابة روايتي الثانية (السنح) إلى تالياتها (ثلج الصيف)، وفي ذلك الصنعة أفقاً اليوم محاربة فائضة وخاصة (السنح) في أن تستارع الشعر الحديث، بالأحرى قصيدة النثر، وفي هذا الصنعة أفقاً اليوم محاربة (ثلج الصيف) في جملة البناء الروائي، وفي أغلب مفرداته.

في هذه الرواية كان همي الأكبر أن أكعب بخير الأسلوبية التي كتبت بها الروايتين

السابقين ويوفور الأسلوبية التقليدية التي كانت سائدة، والتي كتبت ومزالت أحب. وإلى ذلك كان همى الأكبر أيضاً في أن أمتنع لتمثالي الروائي إلى التجارب الجديدة في الكتابة الروائية العربية والمالية، سواء ما كتبت أحب منها، أو ما كتبت أفقر قراءة الرباب، أربما كتبت أتألمه كي لا أبدو مختلفاً أو مقصراً أو جاهلاً أو تنقيداً.

هكذا صارت (تلمج الصوف) لتعبر في فاضتها على نحو ما فطت (السجون) سوى أن الأولى ثابتة المضارعة في اللغة، ولعل ذلك هو ما جسد بالانحياز مع المصوّر شمعية (١١)، بيد أن أهم المحلّي المضاعف جاء أيضاً بالانحياز مع كتابات شمعية، وأحببت ذلك لأنه كان توتلياً مبهراً إلى هذا العنصر الأساسي من عناصر الكتابة الروائية الحديثة، أحمى: التناص.

لقد كان ذلك عام ١٩٧٣ (تاريخ نشر الرواية التي كتبت عام ١٩٧٢)، وتضمنتني الآن رواية (الزئير بزكات) لهيتمان الغيطاني، والتي صدرت عام ١٩٧٤، مطعة عن التناص مع شبكة تاريخية، فكان من أبرز علاماتها الحديثة الكبرى والرائدة.

أما ضغط أهم المحلّي على جملة البناء الروائي لـ (تلمج الصوف) فقد أسفر عن إفراغ الأمورات الروائية، بما في ذلك صوت الراوي في فاضتها الرواية وخاضتها. وكان التوتن هذا برهانية الإسكندرية وموارس، هكذا راحت كل شخصية في (تلمج الصوف) تنقل السرد بضمير المتكلم لغة لغة وعلى نحو متصاعد ومتقاطع ومتوازي معاً وهكذا تطعت كيف يكون الراوي والسارد شخصية وحسب من شخصيات الرواية، فخططان قدرته الكلية الألفية في السرد التقليدي، لتضمن الشخصية بصيات حياتها الروائية.

ولعل هم الخروج من إطار الرواية التقليدية، والخروج على المناخ اللغائي والسياسي والإداعي الذي ساد بعد حرب ١٩٦٧، هو ما قادني إلى أن أحببت (تلمج الصوف) مغالباً تلك الحرب وذلك المناخ، من دون كلمة واحدة تذكر حرباً سوى في الإهداء، ولأني كتبت أنشكك في أن تكفي إشارة الإهداء وحدها، فقد جعلت للرواية في طبعها الأولى، بعد عنوانها الرئيسي عولاً آخر هو (ما كان من السلطة والسافرين حين

سقط التلمج في الصوف على وطني)، وكنت حسبت أيضاً أن مثل هذا العنوان الطويل سوف يوقر علامة مختلفة أخرى للرواية، لكنني ما لبثت أن حذفتها من الطباعات اللاحقة.

المرحلة الثانية:

كذلك كان الأمر منذ ١٩٦٩ إلى ١٩٧٢، أعني: سنوات كتابة تلك الروايات الثلاث، أما سنوات النشر فكانت بين ١٩٧٠ و ١٩٧٣، لكن ضغط أهم المحلّي تضاعف كما تضاعفت همومي الأخرى، للكتابي منها وغير الكتابي. ولعل ذلك فرصت ألفت إلى النقد، وخرقت في القراءة، وللمراجعات والمعارك الثقافية، وفي عيش أحسب وأعتقد فأحببت وأصعد، وقد اقتضى ذلك أربع سنوات قبل أن أعود إلى الرواية، ثم رأيتني أغرق في كتابة (المسلة) و (جرماني) التي سبقت إلى الظهور عام ١٩٧٧، فيما تلغى ظهور (المسلة) حتى عام ١٩٨٠، وقد أعدت كتابها خلال ذلك، وظلت أنظر فيها وأعدت مرة بعد مرة، حتى في البروفات المطبوعة، وأكثر مما فعلت في سائر ما كتبت حتى اليوم.

لقد كانت تجربة حاسمة باللمسة إلى. ولعل جلون الكتابة وحده هو ما قادني إلى هذه المفارقة في اختراق جملة من الصمرات السياسية والجنسية والفرية، كذلك المفارقة في التجريب في أغلب مفردات وعناصر اللعبة الروائية، وبدلاً بالوطن الذي استلمت فيه اللحمت والفنل والتاريخ.

من المؤسسة العسكرية إلى حرب ١٩٧٣ ونحوها في حرب الاستنزاف وقصص القنوت والمواضات والانتساب والتحرير والسلام،

الحداثة الروائية



إلى الشبكة المعقدة الخطابات السياسية والأيدولوجية، الحزبية وغير الحزبية، إلى الشبكة المعقدة لتجسم الاجتماعي في تدرجه وتناقضه ومزاجاته ومصلحه وعلاقته، إلى الشبكة المعقدة لتفرد الذكر والأنثى في جسده وثقافته ومواطنيه.. هكذا، حاولت (المسلة) أولاً، و (جرماني) من بعد أن تقرراً وما تكديان، فكان تفكيكهما لتلك الشبكات كما كان تركيبهما، كانت مفاسرهما وكان جلونهما، وفي الحسبان أن مثل هذه المفارقة ومثل هذا الجلون من علامات حداثة الرواية، وليس كل حداثة روائية. ولعل التذكير على أن الحداثة حدثات قد تلغى كثيراً في هذا السياق.

كيف تكون الجهادية في وجه السلطان السياسي والاجتماعي والقيمي أيضاً. روائية؟ كيف يكون اختراق الصمرات روائية؟ هل تكفي الشجاعة أو الشفافية أو الصرخع باليومى والمخلص والماضي؟

في (بنداح الطوفان) كان التلمج بخاصة السلطان الاجتماعي، وفي (السجون) كان التلمج للسلطان السياسي، أما (تلمج الصوف) فلعلها تطعت لسلطان قبي لتقدي وروائي، وبالطبع، لم يكن الأمر كسماً لن يكون باستمرار، على هذا النحو من التجريد، إلا أن الأسئلة السابقة، مضغوطة بالهم الحديث، كانت قد جعلت الأمر أكثر وضوحاً وصعوبة وتقيداً في آن، لكن الكتابة سميت بي، أجل، ومن دون أية غشامة لغوية، وبالمضبط، ذلك ما كان من الكتابة الأولى حتى الكتابة الأخيرة للمسلة وجرماني، ومن دون أي استهداف مسبق أو تمكّل. وهكذا سوف يفكر القارئ غالباً مع كل رواية تالية، بخاصة مع (منازل الشرق).

التناص والتعدد في «المسلة»:

لم يكن في حصصتي النظرية عن التناص غير أقل للتقليل، وعلى الرغم من أن نظرية التناص هي ولجنة للتصنيف اللغائي من هذا القسرون، وعلى الرغم من أن العالم كان في السبعينيات قد شرع يصغر ويتقصر من القدرة. إلا أن صحننا بالشفافة كان لا يزال يبدنه التأخر صحناً أو عقيداً. أليس هذا ما كان مع البابوية؟ أليس هذا ما كان مع نقد النقد؟

أما التناص نفسه فقد تأخر الإبداع الباحثين عتيداً قبل أن يخلص بالبنوية في الأدب منذ السبعينيات، وفي مطالعها، فيقتل حديثاً من المستوى اللساني والعمري إلى المستوى السيميائي، إلى المستوي الدلالي والأوطني. ومنه الأندولوجي - فيكراجيم القول بانطلاق العمر، ويقدم ويخمد سريعاً هناك وهذا القول بالتفاعل النصي بين نصوص الكاتب، وبين أحدهما ونصوص أخرى أدبية وغير أدبية، وبالتالي: تفاعل الأجداس الأدبية والكاتب غير الأدبية للجنس الروائي، وصولاً إلى هجانة هذا الجنس، وانسحاب القول ببقائه، واستواء علامته للكبرى في تمديد الأصوات واللغات، وفي الانفتاح والتجريب.

والعودة اليوم إلى (المسلة) تتلقت أساساً وثائق جمة نخص حرب ١٩٧٣ وسواها من مكررات شخصية أو كتابية سيمية وثأريّة أو تراث بردي أو شعري، أو شعر مفرج أيضاً.

وكان أمام (مسلة) بالتالي ذلك السبيل الذي سمحه ناثالي ساروت - (البحث)، وهو ما لم يكن يصبني حتى ذلك الحين، إلا أن (المسلة) راحت تتوسل (البحث) وسواه لتتجوز خلاصتها مع التحصيل الغربية بلا خوف ولا تكلوس.

لذلك كانت تحريرتي الأولى مع (القروقة) في الرواية، وسرعان ما تلاهت الكتابة بأشكال التناص: تمديد السيميائية، تنجيس وتضمن، مما يعثر لبعض نقادنا المتأخرين أن يروا فيه سبقاً نقدياً تراثياً إلى التناص، وبين الرثيقة والمتناصات الأخرى. ومنها للشعري - راحت الكتابة لتلاعب بالمستويات اللغوية لتتغام مع طبيعة الشخصية وطبيعة المتناص أو الحدث أو الحالة، ومن هذا كان - على سبيل المثال - لما دوسم بالبخامة، لما وقى حضور الضحك - حضوره القوي، كما كان حضور ما للأنهال أو للنفق الشعري في سبوكة لأتبه بعلامات الترتيب، ما سبق إليه صنع الله إبراهيم، ليقم به آخرون، كما لمق هو بالسابقين من غير الحرب.

الصوربة والضمائر:

إلى جانب التناص وتمديد اللغات والأصوات، كانت «المسلة» تجرية أخرى تتصل بالصور في الرواية، وبالضمائر.

فالرواي يمان لسمه الأول فقط، وهو اسمي الأول نفسه، لا، لم يكن ذلك إعلاناً، بل انتزاعاً مطفاً، لتقف الآن بإجلال أمام تجرية غالب فلسفاً، لبتداءً من (الفاسين).

هذا الالتباس بين اسم المؤلف واسم الراوي ليس بالالتباس المهم فيما بين الرواية والصوربة، ولا في السورة للرواية أو الرواية الصورية، إلا عدد من يستحسن القول، أو تنقسه عددٌ من.

ليس عسراً أن يشار إلى أشتات شخصية تتصل بي في «المسلة»، أجل، إن فيها من ذلك، كما كان في روايتي الأولى، وكما سبني في (قوس بيكي) و (مزكم مكرمة)، بيد أنها أشتات وحسب، شأنها شأن أية (مادة) روائية (خام).

ولم راوي (المسلة) قد ضاعف الالتباس إذ تقدم بضمير المتكلم، لكن ذلك قد يكون أعانني - وكما يفترض عادة بضمير المتكلم أن يكون - على تمجيد أكثر حرارة ومحمية في مقامات شتى، وقد تكون ذلك أيضاً ما يسر الشعري - نسبة إلى الشعر - أن يطلع في مقامات شتى، لوضيف مستوى لغوي آخر، أما تفرير حرية أكبر للعب السبوكية، ما يقرن عادة بالضمير الأول، فلا أصعب أنه كان كذلك، لا في (المسلة) ولا في (قوس بيكي) التي كتبت من بعد بعشر سنين، وبما للناص الوحيدان اللذان كتبت بذلك الضمير رعدة.

ففي الأزمع أن الرواية حاصرات استقلالات ضمير المتكلم الرواية المعتادة، بالعوار، وبمطلبات التناص، وبمازكبت التحليل من عناصر أولى في حدث أو علاقة أو رحلة أو مشهد، وكان ذلك مضمناً كي لا تتضخم الذات الصاردة أو الكاتبة، كي لا تسقط أي من هاتين الذاتين على الموضوع، أو على الأقل كي لا يكون ذلك الإسقاط مبهطاً أو فطحاً، ولم أتابع في «المسلة» ضمير المتكلم إلى ما يزيد التباسه بالسوري حين يسبق الزمن، أما ما جاء من ذلك في (قوس بيكي) مما اقتضاه النظام للرواي العام، أو جملة البقاء، فقد جاء في تنفيذ الفقرات/التنصير.

ولذا كان ضمير المتكلم في المعتاد شاهداً، كما يذهب رولان بارت، فقد كان بالنسبة لي مثاراً، ولأن كان هذا الضمير، بحسب بارت، أيضاً، أقل روائية، ولعل الأكثر

مباشرة عندما تظل العكازية دون المراسعة، إلا أن «المسلة»، وقوس بيكي، لعبتا على التناهي بين المؤلف والسارد، وهذا ما يصنع بتجريب بارت نفسه الانسحاب بالذاتية، أي الموضوعية الروائية المدموجة (١٧).

«جرماتي»:

أما في «جرماتي»، فمئة عناصر أخرى، أجملها فيما يلي:

١ - التركيز على الأفعال الصغيرة والثرارة الحوافز، لتأتي الأفعال الكبرى على نحو آخر، بخاصة ما يتصل منها بتفائق العيش إثر الانسحاب الإسرائيلي، وفي مجرى الصراع على بناء جرماتي الجديدة.

٢ - تفقيت الحدث مما اقتضاه ما سبق كما أتت منه. ومثل ذلك كان اختفاء أرواح الزمير القوي، وكانت غلبة الجملة القصيرة وتوترها في السرد والوصف والحوار.

٣ - كتابة السبوكية، ابتداءً من الفقرة أو المشهد، ولتتاه بالنص كله، ولذلك يتم في الآن نفسه الوصف والحوار والفنولوج والحلم، وتتصارع الشخصيات والأفعال، ويتشظى الزمن، بخاصة كلما نصل الأمر بالعناصر الروائي، أي بزمن الانسحاب وما بعده.

ولكن كانت «جرماتي»، قد نالت «بنداح الطوفان» في شخصية نايف بوهو نداء القسيمييات ومطلع الستويات، فما هي اليوم، وبعد أقل من عشرين، نذاري حاضرين المتناصات والسلام والانسحاب والبقاء/الصراع الذي يلي، فهل هذا هو أيضاً نداء المستقبل القريب على الأقل؟

المرحلة الثالثة:

في مطلع السبعينيات انطلعت، رواية هائي الزاهي (الريام) بما اجتذبه الرواية التحقيقية على يد صديقي إسماعيل وفارس زيزور، ما شاعت تسببه بالرواية التاريخية أو التاريخة الروائية، وليس نأ أن نسي هذا ما رادت إليه من ذلك بعض النصوص المثالية مثل «مكتوب التوساط» لخوري الذهبي، والفهد لحود حيدر.

بالقبال كان أغلب الإنتاج الروائي العدائي يعكف على الزمان بوعي الزم من أن الزمن كان قصيراً جداً - ثلاثة عقود بالكاد - فقد أصرح إلى ذلك الشغل برمته السؤال عن الزمان والتاريخ، ولتقريب ذلك الآن أقسام: هل صارت - ألف ليلة وليلة، الهائي

الراهب روية تاريخية، لأنها اشتملت على حرب ١٩٦٧ هـ! كانت رويانا وقايا حور، والمستنق، لهذا معنا رويانين تاريخيتين لأنهما اشتملتا على العقود الأولى من هذا القرن؟ أما «المسلة» و«جرماني»، واثنان اشتملتا على حرب ١٩٧٣ بمعهما بثلاث سنين، فهل هذا اليوم تاريخيين؟

لقد توقفت بعد كتابة هاتين للروايين قرابة سبع سنوات عن كتابة الرواية، شغلي خلالها النقد والموش والسؤال القلق عما أجهزت في روايات خمس عبر مرحلتين قصيرتين، وأكبر من ذلك قلقاً وبهجراً كان السؤال عن خطورة تالية ومرحلة أخرى.

في تلك اللفتة كانت قد اجتمعت لدى حصوله ما للخطر في أمر الرواية بين التاريخ والراهن، لكن الكتابة لتحت ذلك جانباً، وأقبلت فيما لطفة بين مرحلة ومرحلة، فكانت «مزامم سبكر»، «نفس بيكي». واشتملت الأولى في التاريخي والسوري بمردها إلى التسمييات وملتح السنيويات كالتاريخيين الأولين: «بنداح السوراني» و«النسن»، أما «نفس بيكي» فاشتملت أيضاً في السوري والتاريخي، ولكن في قضاء آخر، يتراعى بين اللاتاليات واللاتاليات، ومن أمثالي والكونو وبلجيكا والشارقة ويرت إلى دمشق وحلب وولفس، وإثر ذلك مضت الكتابة إلى ما لطف مفضلها الماسم ومغامرها الأكبر عبر «معارف الشرق».

فبذلك، ومعها، كانت قد اكتملت خماسية هود الرحمن منيف «مدن الملح»، وكانت قد صدرت «وأيمة لأعشاب البحر» لمجهر حيدر، و«التلال» لهاني الراهب، و«جزبان من التحويلات» لغوري الذهبي، ومثلها من «رياح الشمال» لهاد سبريس، ولمسوف يتواصل هذا لفظ الروائي في التسمييات فيما صدر لعهد التكرم ناصيف وفواز هداد ونادية خوست وجمال الدين الخضور ويحصل غرثس ووليد إخلاصي، وزمما ساهم ما لم يتح لي متابعتها، ومن جديد عاد سؤال الزمان والتاريخ، وسأخلته السابقة، يتخاصم بالرواية التاريخية والتأرخة الروائية وبالهراب من الزمان.

شعر أن السؤال نفسه جدد وتعمق في التشغل الروائي، المحللي منه والتقليدي، وأم بعد الأمر أن يعرود هودر إلى الليرة

للجزائرية مثلاً، أو أن يعرود فواز هداد إلى نهاية اللاتاليات أو إلى نهاية الأروحيات.

وعلى الرغم من أنني كتبت «معارف الشرق» ومحاولت قرامة للفترة الروائية لللاتاليات وصولاً إلى اليوم، سواء في سوري أو في المشهد الروائي العربي كله، على منوه ما تمس لي من حركة الرواية العالمية، على الرغم من ذلك فأنني بتأ كبير تهيباً في الإجابة عن ذلك السؤال. ولشأن نفسه كان في صدد الأسئلة الأخرى التي تحصل بالرواية، بشغلي وانشغالي سواي فيها، وبالتقد أيضاً، بخفاصة ما يتعمور من هذه الأسئلة حول المحلة للروائية، وما لطف منعطف روائي عربي جديد ابتداء منذ عقد (١٩٨٠).

هكذا أتابع مشدداً على أن الأمر لم يكن، لا في الرواية السدائسية ولا في سوري للتقليدية، هروباً من الزمان، لا في سوري ولا في المشهد الروائي العربي الذي أذكر الآن من تسميياته من السغرب (مجاور الحكم) لماسم حميش ومن مسر (غريطة، لريشوي حاسور)... ولا أدري إذا كان من أهم أن أسطرده فأذكر من السغرب أيضاً «منمنمات تاريخية، لسه الله ونوس».

على التقدير من دعوى الهروب، كان الأمر وما زال حيدراً في الذاكرة من أجل استعواء الزمان والتأسيس لمستقبل، كان بضمير سليم دولة جرامة في الذاكرة، وبالتالي: واحدة من الاستجابات لتعقيدات الزمان، ويح لهم ذلك السؤال عن المشروعات الفكرية التي توارثت في التراث العربي الإسلامي، ولي تراث النهضة القريب، كذلك السؤال عن المشهد السياسي والاجتماعي وذلك الحراك الحيف والإفلاس والتمطاب الأصولي للجلجل، مما تراقق منذ عقد مع الزلزلة العالمية التي عجلت بحرب الخليج الثانية ونهايا الاتحاد السوفياتي... إلى آخر المبررات التي تميل اليوم.

وفيما يخص المحلة الروائية يرتسم المصوران اللتان منذ منتصف التسعينيات:

١ - السانبة للمركزة على حميلة عدي السميويات والسدينيات، حيث ظل بعض التشغل حبيصاً/ ظلياً في إطار ما سبق تنقيحه، سري أن الرؤية تضاعفت واديكالية واستغرافية ومأساوية.

٢ - التمسى إلى مغامرة جديدة، وفي هذا سأنصل قتيلاً.

المنعطف الروائي الجديد:

في أكثر من مقام عبرت خلال السنوات الثقيلة الماضية عن أن هذا (المحور) إذ يحل في الذاكرة الجمعية، إنما ينهض بالتأسيس الكلاسيكي للسان، والأخير، للرواية السرية (١٩)، وبرزت لهذا التأسيس بد (مدن الملح) كما ومرت للتأسيس الأول بد (ثلاثية لهيب محبوس)، ولا يغيب عن هذا الأدعاء ما صرح به آخرون، بازراء أو بالتهناج، من قوة جديدة للرواية للتقليدية أو من تحديث لهذه للرواية، أو من تقليدية الرواية المعاصرة، كشخص يجهل أو يقصر عن تعقيدات وثراء الواقع الروائي، مما تبدي في هذا السور.

حين أرسلت ذلك التعبير كنت في استراحة بين إنجاز الجزئين الأولين والأخريين من (معارف الشرق). وكان مشروح الرواية قد أخذ يتطور، وطموحات الكتابة فيه قد أخذت تصفر، ومن بعد ذات، كلما تصني لي، على أن أفكر بصوت عال فيما فعلت، وفيما يجرى في المشهد الروائي (٢٠)، ولم بعد التعبير (التأسيسي الكلاسيكي الأخير) كافياً. بل بات واحدة من علامات منعطف روائي يتعزذ وهو يتخلص من ترجيح ما تحقق خلال ربع قرن على يد الرواد خاصة، بخفاصة من ترجيح أوهم المعاناة ما أقدم منها وما يجد. ولعل التصور الثاني أن يكون مغلوباً في بلورة ما تحقق وما يجرى، مؤكداً أنه بعض ما علمتني (معارف الشرق)، وعلى أنه بما يطوى عليه من فترات ينادي الكتاب والقاد للحوار فيه وتصحيحه وتصحيحه وتطويره، ولكن ليس - للبتة - بالقفز فوق للتصريح، ولا بدافع التواتر والطموحات وحدها.

١ - صدمة المحلة والراقية:

خلال عقود محدودة رجعت صدمة المحلة كل شيء، وماذنا في حيدرو الرواية، فمن الضروري أن يظل حاضرنا ما جرى تصحيحه حتى الآن من ساب ومن إيجاب، من مجازات وأوهام، وكما في النقد، كذلك في الرواية، بدأ الأمر منذ قرابة العقد كأنه صدمة جديدة للراقية. تراها وأصوات كما المحلة حدثات؟

أما ما طرأ مع صمدية المحدثات من تغنى، فخلته شأن ما طرأ مع الواقعية أو سواما من تاريخ الرواية القصير، حيث بات - بالصنى البارتى المشار إليه سابقاً - ألوات موضوعية محايدة، وسوى ذلك بات قاصر عن الأسئلة التي جنت أو تراكمت حتى انفجرت منذ عقد، سواء بحرب الخليج أو التفكيكية أو الأسلوبية أو الصلابة الأمريكية الإسرائيلية أو إقبال الشعراء على كتابة الرواية، إلى آخر ما يزخر به الإبداع العربى والمائى.

هل من المصادفة أن يصدح فى المغرب محلاً منذ عام مسرت تهبب العواصف وأخبرين بالعاجلة إلى صمدية الواقعية، أو بابتلائها فلا؟ وكيفما يكون الأمر، ألا ينضج ذلك على كل ما تنطق مع صمدية المحدثات؟

٢ - الشخصية:

مرّ حين أخذ فيه الخطاب الروائى المحادى العربى - ومنه السورى - بردد التشكك الشكلانى بمفهوم الشخصية الروائية، مما ابتداء منذ مطلع القرن ثمانى عشرون، ولم تواصل حتى عقد قرون، وكالمعاد، تأخر الصمدى العربى عن الصمدى الأوروبى، لكن التراجع السورى ظل رقابة شكلانية حذائية وإعية، وتطرق بها بعض النقد، وبأقل، بعض الرواية، وتفتت التجديد فى لصوص.

وفى الآن نفسه، فإن هذا التشكيك وسواء مما رافق التمهيد المحادى للرواية التقليدية، على مستوى للشخصية وعلى سواه، لم يلبث أن أسفر عن تكوين آخر للشخصية الروائية، يصح فيه التصور الأحداث لها، والذي أسرع إلى تجاوز المفهوم الشكلانى، إذ أفصح للتقى فى تركيبها، فلم تعد خلقاً ناجزاً للنص وصاحبها، وبغيت بالتالى علامة، بدائها ومولداها، وجاء مفهوم الفاعل الروائى، يدفع بالشخصية الروائية إلى أفق يتجاوز إشكالية البطل النسبى والبطل الإيجابى كما يتجاوز إشكالية توثيق الشيء ونفى البشرى مما عبرت عنه زماناً تجربة الآن رهيب جريئة ورفاقه، وكل ذلك على سبيل المثال، ما الذى قدمت فى الشخصية، مدارات الشرق؟ أهى حقاً الاستحارة عن البشور والإقبال على الجماعة عبر المهمين واللكرات؟

لقد كان ذلك واحداً من الأسئلة الأولى لكتابة هذه الرواية، ولطه بومس اليوم أن أقول إن مسارقة بطولية الفرد أو الأسرة أو

الزقاق أو الحارة من مآلوف الرواية التقليدية والمحدثية، إلى رحاب بطولية (الجماعة)، كانت هى الركند. وليس ذلك بمقتضى عرفت للشخصيات لخطوية (الثانوية)، بل بمقتضى عشرات الشخصيات الفاعلة، عشرات الفاعلين وليس الأبطال. ولا يخفى العبء والحدى هذا، إلا إذا كانت الرواية غير مضمية بتفكير الفصوصية والحصن لكل شخصية، وعطف ذلك لتوازى الرواية، وقد تأتى على نفسها جراح ذلك. ولست أخفى القبطية بما يبدوله ويتولر فى هذا السبيل، ومن آخر ما قرأت منه رواية (ذلك البربر) لأسامة غلظ، إذ رجعت خصوصية وحصوناً لأكثر من عشرين شخصية فى حدود مائة وخمسين صفحة، فالعبدة ليست فى الحجم ولا فى الأجزاء. وأقول ذلك، و«مدارات الشرق» تتحدثنى بصفتها الألفين وأربعمائة، ومطها تفل أجزاء روايات خيرة الذهنية وعيد التكريم ناصيف ولهاد سوريس، هذا فى سورية، وسوى ذلك فى سواها، وحسبى أن أشير هنا إلى إبراهيم الكوكبى، على أن هذا الاستطارد إلى الحجم والأجزاء بعد القول إلى ما سبق فى الزمان والتاريخ والتأسيى الشكلانى الثنائى والأخير، فضلاً عما يستدعيه من قول آخر فى للتناص ولغة الكتابة والصغرى فى الرواية، وليس أخيراً: فى إشكالات اللقى.

٣ - بالمفهوم الجديد للشخصية معنى من الذكر الاجتماعية إلى المعرفة الروائية، ومن التفرّد إلى الكثير، سواء عبر شخصية واحدة أو عبر مائة، كذلك معنى - بل بسبب ذلك - إلى تعددية الأصوات واللغات.

٤ - المحفر فى للتراث السردى العربى، وهو ما دعوته فى «مدارات الشرق» بالتفريعية، حيث البداية الروائية، بمعنى الترحال والقضاء الفتح والهجرات والتجوير والسفر والغامرة وبكارة الروح والمكان. وعلى التقدير هنا على الأقل بتجربة هاتى الراهب فى «ألف ليلة وإيلان»، وبشكل خاص: برواية خورى الذهنية التحولات.

٥ - التصديق والاستمرارية كآس للفن الروائى. ومن ذلك يكون فرط الحكوة والترداد السردى ونشاط العواطف وحاكمية الانسجام الموسيقى.

٦ - تتطابق ضيوضه الكتابة من الضيوض الاجتماعية والفكرية والروحية، من الضيوض

الصحية والكونية، لكن كتابة جديدة وقراءة جديدة. فالشفرات التى لهذه الكتابة الروائية تنادى القراءه التى توليها، وتلتقى فى دلالاتها، بعيداً عن المآلوف فى الترجية أو للروية بالصما أو الأوجىة القاطعة.

٧ - إنها الكتابة الروائية التى تلتقى وتتجدد وتتحد وتتهجن بالعاصى فى الحياة والخبرة والحكمة والفتوح والسكرت عنه والمضى، وسواء فى اللغة - وهذا إشكالية عروبية قاطعة بعد ذاتها - أم فى الأغنية والمثل أو الأسطورة ولعب المسجلة، لم فى تركيب للشخصية والفصوصية والكمية الصحية...

٨ - من يربط بإحكام بين ضمير الغائب والضمير الكلاسيكى أرى أن أكثر بما رأى رولان بارت فى هذا الضمير، سواء كوسيلة أولى لسطرة الكتاب على القارئ، أو كعلامة على مسياق واضح بين للكتاب والمجتمع، أم كمرآة لمن تلتقى، لم كارتان لمفهومين مختارين للأخلاق... وصولاً إلى أن ضمير الغائب هو لكبر من تجربة أدبية، هو على بشرى يربط الإبداع والتاريخ أو بالوجود، ومن نونه سيكون المعنى من الوصول إلى الرواية (١١).

من لقد ما يريد أن ضمير الغائب يجعل الراوى ديكتاتوراً، والمصدر إليها. ولقد هذه الدهوة لصوص جمّة. ولكن الديكتاتورية والأدوية الروائية لويستاً رفقاً على هذا الضمير، بل ربما كان ضمير المتكلم ساحة أكبر لهما، وثمة لصوص جمّة تزيد هذا الادعاء، ولأنى كتبت «مدارات الشرق» خاصة بحد أكثر على الجهر بما يرسله النقد أيمناً أقوى فأقوى، من أن أمر الديكتاتورية بالأدوية ليس كذلك، وبين يدى للكتاب من التقدير ما يمكنه من محاصرة القناع فى الراوى أو المصدر، فضلاً عن أن الأس هو فى مفهوم الكتاب للرواية وللكتابة ولنفسه.

وإذا كانت محسرة السارد مسألة إجرائية، فهى تتأس فى مفهوم بعينه، وهذه المنفردة تغدو فى الضمير، وليس فقط بالتلاعب بالمتنات الثلاثة، ولا بتوسل حوار.

خاتمة:

على الإفصاح بأن ما تقدم يود فيما يود أن يشير إلى «ما بعد المحدثات» فى الرواية العربية، ومطها السورية، ومن دون أن يلتبس ذلك بما بعد المحدثات، لدى الآخر (١٢).

هل يكون ذلك هو المتخلف الروائي العربي الجديد؟ وماذا يكون إذن هذا الذي طرأ في العقد الأخير؟ إلى أية لقاء ومضى، وإلى أي مستقبل روائي يشير؟ وماذا في ذلك من قرامة نقدية لهذا الصغار الروائي منذ الستينيات حتى اليوم؟ أم أنها الأرقام ومحب؟

لقد اقتضت علي كتابة ما تقدم مشغولا بهذه الأسئلة، وبهذا أصرح بها أخيراً، وأساسى أربعة نصوص لكتاب جديد هي «موجز تاريخ الباشا الصغير» لفهصل هنري تش، «اختبار المراس» لعلي عبد الله مسعيد، «ذلك الربيع» لأسماء عظم، «رقصة المرأة» لفضولة، لجمال الدين الفضول، وقد صدرت جميعاً بين عامي ١٩٩٠ - ١٩٩٤.

في هذه النصوص تتجلى أصوات جديدة، كما يتجلى ترجوع ما للحداثة الروائي الأبيق، واستمرار لمتجازاته، فالتعري والفكرى مضطغان علي «رقصة المرأة»، وسؤال التاريخ والرواية يستمد بها، والتفصيل يمن جلونه في «اختبار المراس» وفي الشطر الأخير خاصة من «موجز تاريخ الباشا» حيث يستمد بجديّة أكبر سؤال التاريخ والرواية، ولي هذه كما في «ذلك الربيع» يستمد سؤال الشخصية للكورة، وكما للفضاء وخصوصيته، وفي «موجز تاريخ الباشا» يتفجر العاصي والشعبي، ولي «ذلك الربيع» يخلق الشعرى - من الشعر - في اللغة النقية والصورة الجديدة الطرية، كما يخلق المعرعى في الحوار. ويتقدم في هذه الرواية كما في «موجز تاريخ الباشا» الفضايات والأمصوات والبصية. وفي الروايات الأربع يسهل الزاهر ويسأل المستقبل. بل إن الدكتور/ الدكتور في «اختبار المراس» ليزادي عالماً مآل الباشا صغير في رواية كوشن، حين غدا عثمان العثماني، وبات لكل من الديكتاتورين فزاعته ليام البشري. ولأني سأعود إلى هذه الرواية في مقام منفصل، أكتفي بهذه الإشارة، وبالإشارة الأوجز إلى هذين السامعين من جديد الرواية في سرورية: السامع الأول كما صبرت عنه (طائر الصوم) لعلوم بركات ر «القطوعة» لفيلو التلميحي، حيث تجريه جريه وجديد في السيرة والروائي، وإصلمح للثاني كما صبرت عنه تجربة علوم بركات، من بين الشعراء الذين يسرهم إلى الرواية،

وحيث تجريه جريه وجديد في شورية السرد وفي كثير مما سبق من للتأص إلى التاريخ إلى التعددية إلى القضاء... وإذ تعود الإشارة إلى ما سبقها، ألا يقرى قول لبادي فيها إلى حلقة أخرى، إلى متحلف، إلى ما بعد الحداثة الروائية في أقل من ثلاثة عقود؟

ولئن كنت أقرأ أصحاً لهذا القول في بعض أعماله الأولى، وجلاءً لغيره في «مدارات الشرق»، فيأني أطلع إلى القيد الروائي، للشخصي منه والعام، ملائقياً إشاراته إلى مغامرات أكبر وجنون أكبر وعقل أكبر، وما يحذر لذلك القيد. وهو كغيره أسبق للنسب الروائي إلى الواقع البسيط والمعد إلى المعادى والعمى، إلى نقد إن وتيسر على الحداثة الغربية، إلى المتحلفات والمحابب والجزئيات النفسية والاجتماعية والثقافية، إلى الكيمياء والتجريب، ولأن الطلع إلى الروائي وغير الروائي، الشخصي وغير الشخصي، ليس تفتاً معزولة ولا متطيرة، ويتأس في زمن بعينه، ويصل إلى القتر لبادي والمشرين، لذلك ويسر أريد من الحناء وخاصة مع بهرمان الأمريكي: نحن بحاجة إلى ماركسي، حداني، ليس فقط لأنه موجود، بل لأن لديه شيئاً مميزاً ومهماً وقوله، وماركسي يستحق أن يحدثنا عن الحداثة بمقدار ما تستطيع هذه أن تحدثنا عنه، والمزاوجة بين الماركسية والحداثة تذيب الجسم المعرف الصلبة في الماركسية، أو تطفه على الأقل، وتضع الفن والفكر الصديدين صلبة جديدة.

إن: لابد من الكشف عن الحداثة بوصفها واقعية عصرنا، أيكون ذلك صمعة جديدة؟ ■

الهوامش

- (١) ياسين الصايف: التجربة التاريخية للفتيا، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٧٦، ص ٣٠.
- (٢) ياسين الصايف: الهزيمة والأدب، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٧٦، ص ٣٢٧.
- (٣) انظر: قشاشا وشهادت، العدد ٢ صيف ١٩٩٠، ص ٢٢.
- (٤) انظر: البهف ١٩٩٠/٧/٧ تمت حولن: الحداثة وروس الثقافة.
- (٥) عبد الرزاق عود: الثقافة الوطنية/ الحداثة، دار المستقبل، حلب ١٩٩٥.
- (٦) هنري لوفيفر: ما للحداثة، ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٣.

- (٧) انظر: مجلة اللقاء، نيسان ١٩٩٩.
- (٨) عز الدين المناصرة: جمرة اللص، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ١٩٩٠.
- (٩) انظر: الرواية السورية، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢، ص ١٣٠. ومن أجل تفصيل أكبر في التلامح الحداثية للرواية يمكن العودة إلى الفصل الثاني من هذا الكتاب.
- (١٠-١١) للمزيد في ذلك انظر: نبول سفيان: فكة السرد والقد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤، الفصل الخامس: جمالية الكلمة الروائية، كذلك الفصل الرابع: شمرة السرد وسردية الشعر.
- (١٢) انظر مسامحة إلياس خوري في: دراسات في الفقة القصيرة، مجموعة كتاب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.
- (١٣) جمرة اللص، مكتور سابقاً، ص ٤٥٨.
- (١٤) مجلة اللقاء، تموز ١٩٨٩ العدد ٦ لصام ١٩٩٢.
- (١٥) قشاشا وشهادت، العدد ٦ لعام ١٩٩٢.
- (١٦) المزيد حول الشعر وتجريه الرواية يمكن العودة إلى: فكة السرد والقد مكتور سابقاً، ص ١٠١-١٠٣.
- (١٧) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد بودة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٢/٢٣.
- (١٨) إضافة إلى كثير مما وصل بهذا، والذي جاء في كتابي (حوارات وشهادت)، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٥، يمكن العودة إلى الفصلين الثالث والرابع من: فكة السرد والقد، مكتور سابقاً، ولعل العودة أهم تكون إلى الشهادت التالية:
- الرواية والذات: مشفورة في مجلة الرافد، الشارقة، تموز - يوليه ١٩٩٥.
- الكتابة تقرأ ذكها: مشفورة في مجلة الصعرة، دمشق، حزيران - يوليو ١٩٩٦.
- حوار الأكة: مشفورة في السامع الثقافي لجريدة الثورة، دمشق ١٩٩٦/٣.
- الرواية على إيقاع الحرب والسلام: ندوة انقاد لكتاب والصالحين الفلسطينيين، دمشق ١٩٩٥/٥/٢٨.
- (١٩) أكثر الإشارة هنا إلى: حوارات وشهادت، مكتور سابقاً.
- (٢٠) قصدر السابق.
- (٢١) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، مكتور سابقاً، ص ٥٢/٥٣.
- (٢٢) ولقد سبق لي أن خدمت في كتاب فكة السرد والقد فصلاً بعنوان: ما بعد الحداثة في الرواية العربية.

الأدب النسائي الأفرو أمريكي



لقد غدت النساء الأفرو أمريكيات في السرقات للنفس وللشعرين الماضية قوة مؤثرة في الأدب الأمريكي، ولقيت أعمالهن قبولاً لدى الناشرين ورواجاً هائلاً بين جمهور القراء، لقد محت جائزة بوليتزر لكل من جويندلين بروكس، وأنيس ووكر، وتوشى موريسون التي حصلت على جائزة نوبل في الأدب.

لقد صادف هؤلاء الكاتبات - وغيرهن - كثيراً من القيود والعقبات التي أطلقت عليها التروائية أليس ووكر، الفرائز المضادة، (للبنادق والسلاسل، والتجاهل، والاستحواذ على الجسد، والتقهقر، والإنعاص، إلخ) - وهو الأمر الذي حدا بالناشرة فيليبس هوابلي في القرن الثامن عشر، وهارلمس رينسانس، وژورا قول هيرستون وتولا لارسن في عصرنا، إلى الثورة على هذه القيود لكي ينفس عن أولاهن المبدعة، ولم يكن هذا بلا ثمن، لأن ثلاثاً من هؤلاء الناشطات المبدعات، ممن مغمرات دين أن يعترف عليهن أحد، لقد منعت عليهن المؤسسة الأدبية أبيض/ أسود بالاعتراف الذي كن يستغلته.

ترجمة : السيد إمام

ولأن هؤلاء الكاتبات كثرن من منظور أنهن نساء سوداويات، فقد قمن بالتركيز على المشكلات الفردية والعلاقات الشخصية كوسيلة لفهم القضايا الاجتماعية الشائكة، لقد وجهن اهتمامهن - نتيجة ازدياد أفعالهن للعنيفة - تجاه العنصرية، والتمييز بين الجندسين (للرجال والنساء) لنذى أرسكه المؤسسة، ليس فقط بين أفراد المجتمع، وإنما أيضاً في إطار الأسرة الواحدة للشخص ذاته/ على العلاقات الحميمة والمآزق التي يعانى منها البشر، بغض النظر عن الجنس (ذكراً) كان أم أنثى) أو الأصول العرقية. وعلى الرغم من روح الأسي والغضب التي تسود كتابتهن، إلا أننا نمعر في هؤلاء الكاتبات أيضاً على إحساس بالتفاوض تمكسه الممازج التي تقدمها هنا.

لقد كتبت الناشرة أودر لورد، علينا أن نعترف - في كتاباتنا وفي حياتنا - بأن الاختلاف مبرر للاختلاف والتمو، لكفر من كونه مبرراً للتقويض والهدم، إننا بحاجة لاستفهام هذه الاختلافات على نحو مبدع وبناء، وليس على نحو يبرع هدمنا لبعثنا البعض، ..

سونيا سانشيز^(١)

خطاب إلى إيزيكل مغاليلي^(٢)

الرصاصة التي جمدتكم في ذكريات بكتلا الجديد، لقد بدلت رحلتكم، عام ١٩٥٧، عندما لم تفهم الطبقة الحاكمة، تشايات حريكتكم وحركة مليون عين متحدوا الرغبة في أن ترى بنفسها ما كانت عليه الحياة، وما تكونه، وما يمكن أن تكون، تاركين وراءكم منازل جنوب أفريقيا حيث يرتد حديد من ريفاتكم، تاركين وراءكم أرائك الأفارقة السود، بابتساماتهم التي تبرز من بين أسنانهم الدبلوماسية. والآن تعودان إلى الوطن، الآن يصرخ فيكما رحم أمكما، الآن يحتاج تاريخكم إلى نبض قبيلكم، أن تدبرا جسدكم صوب دوامة روح التغيير، والأصوات للشابة السوداء الناضجة لكراصة تتسارع بحيث تستحيل الهيمنة عليها أو احتلوها، على الجانب الأيمن من الطريق،

عزيزي زيكا، لقد غادرت منزلك نوا، حيث نعمت أنت وريكا، غداة سلام لي ولأولادي. إن طريق العودة إلى منزلي ليس في طول الطريق إلى ريكا، قرنان من الجوع كانا بصحبتى، عبر عديد من المتطفلات قبل أن يتمسكي لي للتحرف على منزلكم. السطر يتساقط الآن وأنا أقرب قطارته تدوم مثل خرز ملون على مصدات الريح، وأسمع صوتك وأنت تهيب بأسلاكك أن يفرذا مكاناً لك بينهم، لأنك كنت صانداً إلى الوطن، مغتلاً ورائك، النطقوس الهيكلية لشعرين عاماً خلت.

لقد سرنا أنت وريكا ربحاً طويلاً من الزمن. وعبرنا القارة الأفريقية صوب هذه القارة حيث تنلتكما بين الميون والضحكات



سوى أن هذه الليلة تصف بأشجار الصيف الهامسة. هذه الليلة المتخمخة بوجوه من جنوب أفريقيها، سمعتمنا تقولان «سولجا»، ويدبني أن تدفن في وطننا، ويدبني على عطلمنا أن تستقر في الأرض السوداء التي أنجبنا. يجب أن تخبض عطلمان الأرض التي تسير عليها، ولا ظن ينظر إلينا أبداً كرجل امرأة يتخميان إلى للقرن الواحد والعشرين.

لقد تسجلت إلى أبنائي وقت أن كانت السيارة تلاحق المعبر بسبقاته الطويلة وهو يركض أمامنا، قلت لهم إن الرجال والنساء يقاسون بأعمالهم لا بكلماتهم المتباهية أو مشوحيهم المتحمسة أو بالمال المتفق تحت أقدامهم. لقد تسجلت إلى أبنائي عن الشجاعة بعيداً عن نخور «هيريون» إلى وقبضاته الحديدية، بمناي عن المتقاتلين الذين يهبطون علينا من كواكب أخرى، والذين يخشعون شباب أمريكا الأخضر بأثوان من اللانجازيا المتواصلة، بينما الحقيقة تتلوه تحت أقدامهم في جسارة اللينثريون، وقلت لهم بأنكم قد جلستما وأكلتما وسط الشجاعة واستلتمتما مقلقيها بدريرتها في فيمكا مرة أخرى حتى صارت حلاتها الزائلة مزاراة، ثم ابتلعتما بطيخاً حتى حرق طعمها لتقاين زوريكا. إن الشجاعة ليس سهلاً مذاقها، لقد قلت إن هذا الرجل وهذه المرأة اللذين تركناهما ترأ هذه الليلة. قد قررا السور مثل حيوان الكوجر في بلدنا، لكي يلتقيا مرة أخرى نفسيهما المطلقين على مدى عشرين عاماً في المنفى، ولكي يستقرا في المكان الأموي لمولدهما ينتظرهما الرجال الذين «بصافحون دون قلوب» صورة مشبعة للشجاعة.

الساعة الآن الثانية عشر ظهراً. لقد تعدد

أطفالنا حالمين، راقبين ظلال الحجر بعيداً. إنني أمدق في الليلة التي تتراكم مائل أكرام صفورة بالقرب من مخدعي. ريك، ربما كنت رجلاً مجنوناً. وربما كنت أنا الأخرى امرأة مجنونة لكي أرغب في أن أقطع البحر سيبراً، وإن أسرق الوقت، ولأنا أغنى لصاً للمستقبل، إننا ندفع نفس النهار الجديد، ونزد على الزموض القديمة بالنظر أن يهبط علينا هذا النهار. وورد على الصرخات الزاحفة من القلوب والمخاربات التي دفنتها ذكرياتنا بالنظر أن تتطهر. إنك تستدعي الأشباح الكاملة داخل هذه الطفلة المرأة. لقد مزقت أستاذ صمعي، كم أحب أيام لا «طوم طوم» التي كنت تصفها، وقدمالك تضربان بجذريهما في البحر، هي لي مكاناً، يا ريك وريكا هذه المرأة التي تتحدث إلى أشباحها من أجل السلام.

قصيدة «ليل كوسبي» (٣)

(أولاً اتصالاً:

ماذا أقول لك الآن

في هواء للظهيرة الداعم وأنت

تضمتنا جميعاً في مينة واحدة؟

أقول -

أين نارك؟

أقول -

أين نارك؟

التي اعتدت أن تطر عليها وتمررها

التي اعتدت أن تطر عليها وتمررها

منك إلى، ومعنى إليها، ومعنا

إليه، من الابن لأبيه، ومن

الأخ لأخته ومن الأبدية

لأمها ومن الأم لطفها.

أين نارك؟ أقول أين نارك؟

ألا نشم رائحتها صاعدة من حاضيتا؟

نار الحياة... وليس الموت.

نار الحياة... وليس الموت

نار للسواد... وليس ظلال قاطع الطريق

أين نارك الجميلة التي منحت

لالمالم الضوء؟

نار الأهرامات،

النار التي اشتعلت عبر قلوب

العبودية وجعلنا ننفس

النار التي سوت الأمعاء لتناقض

النار التي أخذت الإنقاصات وصنعت

موسيقى الجاز

نار الاعتصامات والمسيرات التي

جعلتنا تخطي الحواجز والمحدود

النار التي حولت أحداث الشوارع

وأصولها

إلى خفقات أملتصحت الصالح

أين نارك، مصباح الحياة

الذي يضم لزيجا (٤) وثلاث تيرنر (٥)

وجارلي (٦)

وبابوا وفاني لو هامر (٧) ومارن (٨)

ومالكوم (٩) وماندلا (١٠)

أختي. أختي. تعالوا

أقبضوا على نارك... ولا تفتلوا

أقبضوا على نارك... ولا تفتلوا

تطلوا نارك، ولا تفتلوا

كونوا نارك... ولا تفتلوا

أقبضوا على النار وأحرقوا بها الجورن

التي تبصر أرواحنا:

السير.

الغناء.

البذاء.

الصنك.

للتعلم.

الحبة.

التعليم.

الترجود.

أختي، أختي، تعالوا.

هاكم يدى

أقبضوا على نارك... وعوضوا حياتكم

مايا أنجلو (١١)

«على نبض الصباح»

صفحة، نهر، شجرة

مستفيضة الأنواع المنقرضة منذ زمن

محيق

وسموا السامور

والديناصور، الذين خلّوا أمارات جافة

لإقامتهما هنا

على أرض كركينا

لقد أمحي أي رعب عريض لمصيرهم

المستأرج

في غشة اللهار والمصور.

واليوم، تصرخ الصفرة فينا بقرة

ونصرع

تعالوا، بمكنكم الوقوف على

ظهري ومواجهة مصيركم البعيد

لكي لا تشدوا الملا في ظلي

لأن أمنكم في مكانكم السلفي هذا ملجأ
تختبئون فيه

أنتم الصلغون أدنى قليلا

من الملاكة قد جثتم طويلا طويلا

في الظلمة المنكدمة

ورقدتم طويلا طويلا

في جهل وجورهم صوب الأرض

تسكب الكلمات أفراكم

المسلحون دائما للذبح

تصرخ الصفرة اليوم فينا

بإمكانكم الوقوف على

ولكن لا تخفوا وجورهم

حبر جدار العالم

يغني نهر أغنية جميلة تقتل

تعالوا لثارتوا هذا إلى جانبي

كل واحد فيكم وطن بذاته

رقيق، غريب الكبرياء

يتدافع باللمح تحت الحصار

تضامكم المسلح للفرز

خلف على شاطئ قللاد

الليباب، وعلى صدرى شلالات الدماء

سوى ألي أدعركم لليوم إلى جوار النهر

إن لم تفكروا في الحرب بعد الآن

تعالوا، يا صيرتي في سلام

سوف أشدو بالأغنيات

لثني حباتي بها الرب عندما كنت

أنا والشجرة والصفرة واحدا

قبل أن تغدو الكلبية رسما ملعونا على
جباهكم

عندما كنتم تظلمون أنكم لا تظلمون بعد

غنى النهر ولا يزال يشدو بالتفاء

هناك فوق حقيقي لمجارية

النهر السلفي والصفرة الحكيمهنا ما

يقوله الآسوي، والإسباني، واليهودي

والآسريقي، والموطن الأسريكي،

والمسيحي

الكاثوليكي، والمسلم، والفريسي،

والبرلاني

والأيرلندي، والبحري، والقص، والشيوخ،

الشاذ والسوى والواضط.

المفارقون والمثالثون والمطمون

جميعهم يسمعون، جميعهم يسمعون

حديث الشجرة

يسمعون ابتداء وانتهاء كل شجرة

تتحدث اليوم إلى البشرية

تعالوا إلى

هذا بجوار النهر

أزرعوا أنفسكم بجوار النهر

كل منكم سليل مسافر راحل

كوفي على ما فعل

أنتم يأمن مخلصي اسمي الأول، أنتم

البابوني والآباني والسينيكا، أنتم

أمة للشيروكي، الذين قد قراركم معي،
ثم

أرغمتم على الخضوع في الدماء

وتركتموني لغربكم من

الساعين بلا كمال

الجهين للذهب

أنتم، أيها الأتراك والسريديون والعرب

والألمان والإسكيمو والإسكتلنديون

والإيطاليون والهنگاريون والبولنديون

أنتم الأشتاني والبيروني والكرو (١٧)

المشردون والمباعدون والمسروقون،
والهانغون كابوسا

المصلون من أجل حلم

هذا مدرا جثركم إلى جوارى

أنا، تلك الشجرة التي زرعتها النهر

والتي لن تنقطع

أنا الصفرة، أنا للنهر، أنا للشجرة

أنا أنتم. لقد كوفي عبركم

أرفروا وجورهم. ما أخرجكم

لهذا النهار المشرق الذي انبثق من أجلكم

للتاريخ ورغم برحائه الممضنة

لا يمكن محوه، وإنما، إذا روجه

بشجاعة، فلن يعيش بعد الآن

أرفروا أبصاركم

نحو هذا النهار الذي انبثق من أجلكم

أمدحوا الحلم مرة أخرى.

مولدا

أيتها النساء، أيها الأطفال والرجال

صنوه بين أيديكم

شكلوه في هيئة أس



لورين هانزيرى (١٣)

زبيب فى الشمس

الفصل الثانى

المشهد الثالث

الزمن: السبت، يوم الانتقال من المنزل، بعد ذلك بأسبوع
(تدخل الأم وترافق)

المصطفى وحبيلا، وهى تتأمل فى شروق.
الأم: امحلنا القوة يا إلهى (فأهمة، ودون سخرية) هل يهدنا؟
بينيتا: لا يا ماما، إنهم لا يتصرفون الآن بهذه الطريقة. لقد تحدثت عن الأخوة وقال بأن على كل إنسان أن يتعلم كيف يجلس ويكره الآخرين فى ظل الرقعة المسيحية (تصافح هى ووالتر تعبيرا عن سخريتهما من تلك الملاحظة)

الأم: (بحزن) أرحمنا يا إلهى! روث: إليك الشمس الذى عرضوه لشراه المنزل: المبلغ الذى دفعناه بالإحافاة إلى مبلغ آخر فقرة.
بينيتا: مالى يظنون بأننا سوف نفعله بهذه النقود؟ نأكلها؟

روث: لا يا بعل، لتزوجها.
الأم: (تهز رأسها) يا إلهى، يا إلهى. روث: حسنا، تلك هى الطريقة التى ينظر بها هؤلاء للموتون للحياة، نكتة.

بينيتا: (ضاحكا) مما فعله أمه ماذا فعلين يا ماما؟

الأم: أثبت لباتى حتى لا يصيبه أذى فى الطريق...

بينيتا: هل ستأخذين معك هذا النبات إلى المنزل الجديد يا ماما؟

الأم: طبعاً.
بينيتا: هذا الشيء القديم الرث؟

الأم: (توقف متحيرة إليه) إنه يعبر على! روث: (يسرور لبينيتا) حسناً يا من شيء؟

(يتجه روث نحو أمه فجأة، ثم ينحني خلفها ويضمها بكل قوة بين ذراعيه.

لقد غلبتها المفاجأة أكلتها، رغم سرورها، تتصرف على طريقة روث وترافق).

الأم: انتبه يا وادى، لقد جعلتى أسد شئى هنا.

والتر: (وقد أنماه وجهه، يهبط على ركبتيه راكعاً إلى جوارها بينما لا يزال يطرقها بذراعيه). ماما، أنت تصرفين ما

ويطيه الانتقال إلى السماء.

الأم: (بخشونة، وإنما بمسادة) اغرب عن وجهى الآن...

روث: (على مقربة من الطرد الهدية المظلم، محارلاً اسطوانة عيني والتر) بس.

الأم: حسناً، لقد التهمت من حزم الأمتعة منذ الصراخى من هذا هذا الصباح؟ أشهد الرب بأن لأولادى حزم الأمرات من أجدادهم وتصميمهم.

متى يحضر المالحان؟ بينيتا فى الزاوية: ماما، إن لدينا زائر؟

الأم: حقيقى؟ ومن يكون؟ (تعمد ذراعيها فى وقاحة) للجنة الموقرة.

(يصمك والتر وروث)

الأم: (ببراعة) من؟ بينيتا: اللجنة الموقرة. لقد أكدوا لنا أنهم

سوف يسخرون كثيراً بلقائلك. والتر: (بضبط): أه، لقد أكدوا بأنهم لن يستلموا الانتظار حتى يروا وجهك.

(ضحك)

الأم: (متجارية مع طرفهم) ماذا جرى لكم جميعاً يا أولاد؟

والتر: لا شيء. أصبحنا فقط لن نحدثك عن التهنئة الذى أتى للقاتك بعد ظهر

اليوم من جمعية كلأس بارك لتأمين الأحوال.

الأم: وماذا يريد هذا الرجل؟ (على نفس وقيرة بينيتا ويوتر) أن

يرحب بك يا بعل.

لقد أفردنا بأنه لا يستطيع الانتظار، وقال عكس ماكانوا يقصدون بالصنيط.

قال بأنهم يتحرقون شوقاً لأن يجعروا هذا عائلة ملونة محترمة (لرث وبينيتا) أليس كذلك؟

(يسلم البطاقة لأمه) خضى، قد نتاجبنا.

(تقرأ الأم البطاقة، ثم تقذف بها نحو الأرض. تجذب الكرسي نحو المصنعة

للتى وضعت عليها نباتها ووضع

احتياجاكم، الصلوة فى هيئة أكثر صوركهم صومية

تشجروا

فكل ساعة جديدة تعمل فرصاً جديدة

ميلاد جديد

لا يشهدك الغوف إلى أوتاده

إلى الأبد ولا تترنح تحت نير الوحشية

إن الأفق ليضئ إلى الأمام

ليفسح لكم مكاناً

يسمع لخطوات جديدة فى التغيرير

هذا على نبض هذا اليوم البديع

ينبغى أن تكونوا شجعاناً

تطهروا إلى أعلى، نحو المستقبل، وإلى

الصخرة، النهر، الشجرة، وطنكم

ليس أنقى من مبدئ سوى الضفاد

وليس أنقى منكم سوى السامورث

هذا على نبض هذا اليوم الجديد

يمكنكم أن تحلوا بفحشيلة الطلح إلى

أعلى

وللمصنوع

وفى عيون أحوالكم

وفى وجهه إخرانكم

ووطنكم

والقول ببساطة

يحدوكم الأمل

صباح الخير

عيونهم كانت ترأب الرب

الفصل الثاني

كانت جين ترى حياتها مثل شجرة عظيمة موقرة، بالأشياء التي استمعت بها الأبناء التي تنقعت والأبناء التي لم تنقق. وعلى أعضائها، كان الشجر والصنوبر.

أعرف تالما ما يترجع على قوله، غير أن من الصعب أن أعرف من أين أبدأ. أنا لم يبع لي رؤية أبي قديم، ولم يكن لأتعرف عليه لو حدثت ذلك. وكذا لم يمتن لي رؤية أمي التي رحلت من دنيانا قبل أن أكبر بما فيه الكفاية لكي أتمكن من معرفتها. ولقد تولت جيتي لأمي أمر تربيتي، هي من كانت تصل عندهم من البيض. وكان لجيتي منزل في الغناء الغللي حيث ولدت؛ وحيث كانت تقف هناك في غرب فريديا أسرة بوضاء عريفة لدعي أسرة رويش بيرن، وكان لهذه الأسرة أربعة أضعاف. كانا جميعاً تلعب معاً، وهذا هو السبب في أنني لم أستطع أن أذكر جيتي بغير تالما، لأن ذلك هو الاسم الذي كان الجميع ينادونها به. ولقد اعتدلت تالما لي أن نضبطنا أثناء قيامنا بأعمالنا الشيطانية، وتعلمي كلا منا طقة ساخنة، وكانت مسز رويش بيرن تغني بعض الشيء. كانا ثلاثة أولاد وبنتين. ولقد ظلت بسبعة هؤلاء البيض دون أن أذكر بالتي موداه حتى بلغت السادسة تقريبا. ثم حدث أن جاء رجل ليلتقط لنا بعض الصور الفوتوغرافية؛ وطلب من شلوبي، وكان هذا هو أكبر الأولاد، أن يلتقط لنا بعض الصور. وبعد ذلك بأسبوع، أحضر الرجل صورة لمسز رويش بيرن لكي تلتصقها وتضع عليها، وهو ما فعله مسز رويش بيرن، ثم قامت بترتيبها جميعاً. وعندما شافنا الصورة وتعرف كل شخص على نفسه، لم يبق سوى طفلة صغيرة سرياء ذات شعر طويل ترف بجوار البانور، وكان هذا هو المكان الذي يلتصق بقولبي به. سوى التي لم أكن أعرف أن الطفلة الصغيرة هي أنا، ولذا فقد سألت وأين أنا؟ إلى لا أرى لاسي في الصورة.

وتضحك الجميع بما فهم مسز رويش بيرن. وأشارت مسز نوبلي التي كانت قد عادت إلى منزلها بعد موت زوجها نحو الطفلة السرياء وقالت: «هذه هي أنت يا أناتاب (١١)، ألا تتعرفين على نفسك؟» لقد كان الجميع ينادوني بـ «الأناتاب» لأن أناتاب، كثيرين ينادوني بأسماء مختلفة. نظرت إلى الصورة طويلاً، وتعرفت على شيء، وشعري، وقت أني ملونة. ثم ضحك الجميع بملء أفواههم. لقد كنت لظن قبل أن أرى الصورة، بالتي مثل الآخرين تماماً.

الأم: الآن لست معطرة لاستخدام مكافئتي وشوكي القديمة مرة أخرى. والترز: إن ترافيس لم يشأ أن يشاركنا هديتنا يا ماما. إن له طريقته الخاصة به (مسروراً بعض الشيء) ونحن لا نعرف ما هو اختياره...

ترافيس: (ومد إلى للصورة مسرعاً ومعه صندوق كبير به قبعة، وضعه أمام جيتي) ها هي!

الأم: يا ليلي، هل جشمت نفسك عذاء شراء قبعة لجيتي؟

ترافيس: (بفخر) افتحوها! (تقوم بفتح الصندوق وتستخرج منه في حرس قبعة واسعة ورائعة جدا من تلك القبعات التي ترتديها النساء في الحقول. وتغرق البالغون عند رؤيتها)

روث: ترافيس يا صعل، مامذا؟ ترافيس: (الذي يرى بأنها جميلة ومناسبة) هذه قبعة من قبعات الحقول تشبه تلك التي ترتديها النساء في الحقول. وهن يملعن في حديثهن.

يليليا: (تضحك بقوة) ترافيس - كنا نحاول أن نجعل من ماما من مفنور - وليس سكارليت أرمارا! (١٥)

الأم: (بغضب) ماذا جرى لكم جميعاً؟ إنها قبعة جميلة (عابثة) لقد كنت أرغب دائماً في واحدة مثل هذه!

(تضعها على رأسها لكي تجربها أمام حفيدتها، إلا أنها مضحكة وواسعة بشكل ملحوظ)

روث: رائحة! استمري يا ماما! والتر: (الذي يتضايف ضحكاً) أنا ياماما - لكككك تجدين كمن يتأهب للذهاب لجيتي القتل!

(يضع الجميع عذا الأم احتراماً) (يشاعر ترافيس)

الأم: (تضم الطفل إليها) فيباركك الرب. إنها أجمل هدية تلقيتها في حياتي (يبعض والتر وروث وبيديا لتلهة ترافيس على هديته في صخب ومرح وتظاهر) لماذا نحن واقفرون هكذا؟ نحن لم نلته من حزم الأمعة بعد «بني، إنك لم تحزم كتاباً واحداً. (يدق الجرس) ...

والترز: ما الذي تقوله الأغنية القديمة يا ماما؟

روث: (والترز.. الآن؟ (تشير إلى الطرد) والتر: (يردد المسطور على نحو عذب وحديث، مثلاً صوت أم.)

أبي جيلجان.. ولك جيلجان.. والتر: ولك أطفال الرب.. أجلسه.. الأم: ولداً! اغرب عن وجهي وابتع لك عن شيء تفعله...

والترز: عندما تصعد بي العربة إلى السماء سوف أدبت جيلاني، وأحوم حول سماء الرب.

بيديا: (مخاطبة من أقصى الحجرة) للكل يتحدث والساء على حالها.

والترز: (لرث الذي يأتي إليهم بالطرد) لا أدري، هل تظنون بأن علينا أن نسلها هذا الطرد.. يبدو لي أنها لم تكن موضع التقدير الكافي هنا.

الأم: (وهي ترمق الطرد الذي يسبح من مطهرة أنه هدية) ما هذا؟

والترز: (ياخذ الطرد من روث - ويضعه أمامها على الممتدة) حسناً ما رأيكم جميعاً؟ هل نعطيه لها؟

بيديا: (وأمه تدير عينيها نحو الطرد مرة أخرى)

افتحيه يا ماما. (تقف الأم متطلعة إلى الطرد، تستدير وتنتقل في وجوههم جميعاً، ثم تشرع في دحك بيديها ولا تفنعه)

والترز: (في وداعه) افتحيه ياماما.. إنه لك. (تنظر الأم في عينيها. إنه أول هدية تتلقاها في حياتها باستثناء هدايا صيد الصلاد. تغض الطرد ببطء وتفرج مبرجة من أدوات الزراعة الجديدة اللامعة واحدة بعد أخرى) والتر: (مواصل استنائها) روث أعد التكمة المكتوبة.. لترافيس.

الأم: (تلتصق البطافة وتصلد من وضع نظارتها) «إلى مسز مفنور» (١٤) - تتبلى حب أخيك روث وبيديا، «شيء لطيف» أليس كذلك؟

ترافيس: (جاذباً كم أبيه) دادي، هل بإمكانني أن أسلها هديتي الآن؟ والتر: حسناً يا بني (يسرع ترافيس بإحضار الهدية)



أليس ووكر (١٨)

استعمال يومي،

سوف أنتظر في الغداء الذي قمت أنا وماجي بتخليقه وإعداده بعد ظهر اليوم. إن فاء كهذا أكثر راحة مما يظن معظم الناس. إنه ليس مجرد فداء، بل أشبه ما يكون بحجرة جلوس ممتدة؛ فكلما تكاثرت الحفلة، الطينة، وتسمى الزمان الناعمة حول الحواف والأخاديد الدقيقة غير المتتمة، وفقد بمقدور أي شخص السجىء والجلوس والتطلع إلى شجرة اللردار والاستمتاع بالنسمات التي لا تعرف طريقها إلى داخل المنزل أبداً.

سوف تظل ماجي عصبية حتى بعد رحيل أختها، وسوف تقف بالأركان عاجزة مكسرة ومستحززة بسبب الحرق التي أصابها أسفل ذراعها وساقها ترتقب أختها بمزيج من المصد والإعجاب. لقد كانت تعتد أن أختها تضم الحياة في راحة يدها دائماً، ويأن كلمة لا، هي الكلمة التي لم يتصورده العالم أن يقولها في وجهها قط.

لا شك أنك شاهدت ذلك العروص التلفزيونية التي قدم فيها مواجهة خلقة بأنها وأبيها على سبيل المواجهة، وهما يهرزان مترحلين في صنف من خلف الكواليس (مفاجأة) سارة بالطبع؛ ماذا يحدث لو ظهر الولدان والطفلة في مثل هذه البرامج لكي يتجادلا بالسباب، ويصعب كل منهما سخائمه على الآخر؟ في التلفزيون تتصانق الأم والطفلة ويتبدسم كل منهما للآخرى. في بعض الأحيان تبكي الأم والأب فحضمهما اللطيفة بين ذراعها وتحنن عليهما عبر المتعذرة لتخبرهما أنها لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه دون مساعدتهما. لقد شاهدت أنا نفسى مثل هذه البرامج.

وأحياناً أحلم أحلم أرى فيه نفسى ودعى وقد تم استدعائنا إلى برنامج تلفزيوني من هذا النوع. ويتم اصطحابنا من عرية ليزمين دالكة ناعمة المقاعد، إلى حجرة ساطعة الإضاءة تنص بأناس كثيرين، وهناك يكون في انتظارى رجل مبتسم ذو شعر رمادى، وبنية رياضية يشبه رجل الشخصية التلفزيونية الشهيرة جونى كارسون، الذى يصافعنى ويخبرنى بأننى فداء رائعة. ثم نصدد معاً إلى الخشبة حيث نتعانق «دوى» والدموع تملأ عينيها، وتشرح فى وضع زهرة من الزهور الأرجوانية الكبيرة على صدرى رغم علمى بأنها تكره هذا النوع السبخل من الزهور.

أنا فى الحقيقة امرأة ضخمة، ذات عظام كبيرة، ولدى يديان خشبتيان عمليتان تشبهان يدي رجل. فى الشتاء أرتدى عبايات قطنية للنوم وأرتدى الأفسولات أثناء النهار. ويوسى أن أقتل خنزيراً أنطقه بكل قسوة ملهاً بمل رجل. ويحفظنى شععى حارة فى درجة الحرارة صفر. وإمكانتى أن أقضى اليوم كله فى تكسير للثقل لكى أحصل على الماء اللازم للفصل. كما يمكنى التهام كبد خنزير وصوبته على نار بزية بعد دقائق فقط من استخراجه من أحشائه، فى الوقت الذى يكون فيه البخار لا يزال يتصاعد من بين جبهي. وثأت نشاء، صرعت ثوراً صغيراً بعد أن وجهت إلى رأسه ضربة مباشرة بين عيديه بمرزبة ثقيلة كانت يهدى، وعقلت لحمة حتى يبرد قبل هبوط الليل. سرى أن ذلك لا يمرض بالطبع على شاشة التلفزيون. إن أبنتى تريدى أن تكون أليف وزناً بمقدار مائة رطل، ويشرى ناعمة مثل طيور من فلفل الشعير اللينة، وشعرى يلعب تحت العنود الباهر الساخن، وأن يضطر جوفى كسارسون^(١٩) لينخل المزيج من الجهد لماراتى فى سرعة الكلام. تلك هى الصورة التى تريدى عليها أبنتى.

إلا أن الأمر على العكس من ذلك تماماً. إننى أسحقوق وفقاً لطولاً قبل أن يتمنى أن إدرك أتمر من الأمور... ولا يمكن لأحد أن يتخيلنى أبنت عيىنى فى عيىنى رجل أبيض هروب. غالباً ما أتحدث إلى هذا اللوز من الرجال، ولحدى قديمى مرغوة فى النهار تماماً للفرار، وصيدانى تتعلمان إلى أقصى

جهة تفصل بينى وبين الرجل. أما دوى، فطى العكس؛ إن بمقدورها أن تنظر إلى أى أحد فى عينيها، ولم يكن الشرد أبداً من خصالها.

وقالت ماجى وهى تبدي ما يمكن من جسمها الضئيل المغطى بجملونة قزوينية وبلازة حمراء، لكى تعلن عن وجودها، وقد أخفاها الباب تقريباً؛ «كوف أبديا ماما».

قلت: «ادخرى إلى الغداء».

هل شاهدت فى حياتك حيواناً عاجزاً، كلباً مثلاً، يدوسه شخص لا مهال، غنى بما يكفي لكى يقتل سبارة، وتقرب فى عصبية ومغضب من أحد الأشخاص، جاهل إلى الحد الذى يجعله حائداً عليه؟ تلك هى الطريقة التى تشى بها أبنتى ماجى. إن فقتها تلتصق بصدرها وعينيها مذبذبان نحو الأرض دائماً، وقدميها مركبتان. لقد صارت كذلك منذ اليوم الذى التهمت فيه اللردان المنزل الآخر.

أما دوى، فهي أليف من «ماجي»، وزناً، ولها شعر أرق، وبنية أكثر اكتمالاً. لقد صارت الآن امرأة، وزعم لسباني لهذه الحقيقة أحياناً. منذ متى أتت اللردان على المنزل؟ عشر سنوات؟ اثنتى عشرة سنة؟ لا يزال بإمكانى سماع صوت أسنة الذهب والشعور بذراع «ماجي»، وهى تلتصق بى، وشعرها يتصاعد منه الدخان، وثربها يتساقط من فوق جسمها فى مزق ورقية سوداء. بينما ظلت عيناها مفتوحتين على انصاعهما، وقد توهجتا بفعل أسنة الذهب المنعكسة عليهما. أما دوى، فكنت أراها واقفة على البعد تحت شجرة الصمغ البديمة التى اعتادت أن تبسخرج الصمغ منها، وعلى وجهها نظرة مركزة، وهى تشهد آخر أرواح المنزل المتراكبة، وهو يهبط صوب الدخنة الطرية الحمراء الساخنة. وأردت أن أسألها «ماذا ترقصين حول الرمال؟» لقد كانت تكره هذا المنزل من أعماقها.

وكنت أظن أنها تكره ماجى أيضاً، إلا أن ذلك كان قبل أن تدرك المال أنا والكنيسة لإرسالها إلى مدرسة لوجستا. لقد اعتادت أن تقرأ لنا دون شفقة، تصب على رأسنا الفانظما وكذباتها فضلاً عن المبادئ الفكرية، وحيوات بأكلها، بينما نحن جالسان تحت

وطأة صوبتها مصصورتان وجهاتان، لقد اعتادت أن تقفنا في بحر من حكاياتها، وتحرقنا بكثير من السرعة التي لا تحتاج إليها. نشدنا إليها بالطريقة الهادة التي نقرأ بها، وبسرعة بعيداً كالغيبات في نس اللحظة التي نبدو فيها على وشك اللهم.

كانت دى، تريد أشياء لطيفة: ثياباً أصغر من المرمولين الشفاف ترتديها يوم تخرجها من المدرسة للقاء، وأخذت سواد ذات كعوب طويلة حتى تتناسب مع حلة خضراء كانت قد فصلتها من حلة قديمة ملحنى إليها أحد الأشخاص، وكانت مصممة على احتواء أية كارثة بجهودها الخاصة، ولم تكن معرض عنها لتهدئ الثرى في كل مرة تنظر فيها إلى أحد، وغالباً ما كنت أقوم هذا الإغراء، وفي السادسة عشرة من عمرها غدا لها لسرورها الخاص، وصرخت ما كانت تعبه كلمة «أسلوب».

وأنا نفسي لم ألق أي تعليم. فبعد الصف الثاني أغلقت المدرسة أبوابها، ولناصل عن السبب، ففي سنة ١٩٢٧، كان المازن يسألون أسئلة أقل من تلك المسموح لهم بفرجها الآن. وكانت مامي تقرأ لي أحياناً، وكثيراً ما كانت تتحلى في القراءة. كانت تعلم بأنها محرومة من الذكاء وكانت تحب المظهر الحسن والرائع. أما فهمها، فكان بطيئاً. سرف تتزوج جون توماس بأسئلة الطحانية ووجهه العاد وبعد ذلك، سرف أستمع بحرية الجولس هذا، أنرم بأغنية كمشية، على الرغم من عدم درايتي بالفن، وبأنني لم أكن في حساباتي لحناً قط. لقد كنت أفضل دائماً الأسماء التي يقوم بها الرجال. وأعتقد أن أحب البقر، حتى حدث ورفضتني بقرة في جانبى عام ١٩٤٩. إن البقر لطيف جداً ويطي، ولا يسبب لك أية مضايقة، إلا إذا حارت أن تنبه بطريقة خاطئة.

لقد أدت ظهري عمداً للمنزل المؤلف من ثلاث حجرات، شأنه تماماً شأن المنزل المصنق، عدا أن السقف كان مصنوعاً من القصب. لقد كفى من صنع السقوف من الأخشاب المتراكبة، ولم يكن بالمنزل نوافذ حقيقية، فقط بعض الفتحات على الجوانب، تشبه فتحات السفن، سوى أنها لم تلمت مستديرة مثلها أو مربعة، يشدا إلى أعلى من الخارج سيور من الجلد الطبيعي. ويقع

هذا المنزل أيضاً في أحد المراعي، مثله مثل المنزل المصنق. إن دى، سرف تصدوما الرغبة في تعليمه دين شك لدى رويته برغم أنها كحدث لي ذات مرة بأنها سرف تقوم بزيارتنا مهما يكن من أمر المكان الذي لغزنا أن نعيش فيه، إلا أنها لم تحضر معنا لياً من أسفائلها أبداً. ولقد فكرت في ذلك أنا وساجي الذي سألتني «ومتى كان لدى أصدقاه يامى».

لقد كان لها بعض الأصدقاء من الصبية الماكرين ممن يرتدون قمصاناً وردية ويحسبون يوم الفسول بعد انتهاء اليوم الدراسي، فعلا عن بعض الفتيات المصنجات اللاتي لا يصحكن أبداً، وكانوا يعشقون. يتأثرون من دى - الميارات البراقة والأشكال الخاصة، وألوان اللاذعة التي كانت تطرا مثل فقاعات الصابون في ماء الفسول. وكانت دى، تقرأ لهم.

وأثناء القتالها بجوى لي، لم يكن لديها ما يكفي من الوقت لكي نلنا، وإنما وجهت كل مواهبها الانتقادية نحوه. إلا أنه هرب منها لكي يتزوج بفتاة رخصه من أسرة أفرادها من الأغنياء المبتذلين. بعد ذلك لم يكن لديها الوقت الكافي تقريباً لكي تضمد جراحها.

عندما نأتي سرف أقبال.. ولكن، لقد وصل.

حاولت مامي أن نلنغ عائدة إلى المنزل بطريقها للفرضية الصهودة سوى أنني استرقفتها بإشارة من يدى قائلة «هردى هذا، ففوقفت وحاولت أن تصنع يصعب قديمها حفرة في الأرض.

كان من المصير رويتهما بشكل واضح بسبب ضوء الشمس المبهير، إلا أن للحة الأولى لساق تتدلى من المزة أتيتني بأنها دى، لقد كانت قمتها على الدرام والمعين بطريقة توهي بأن الرب قد صاغها على طراز خلص، وعلى الجانب الآخر من السيارة، ظهر رجل قصير مغم، يغطي الشعر رأسه بطول قدم، ويحلى شعر نقه مثل ذيل فرف مفلول. وسعت مامي تصبب نفسها: أه له. كان هذا هو صوت تنفسها. نفس الصوت الذي يصدر منك لدى رؤيتك لثوب حيه متصع على الطريق. أه له.

ومن رواه كانت دى، كان ثوبها يبلع الأرض في هذا الجو الحار. ثوب صارخ فاقع اللون أذى عيني. كان اللون الأصفر واللين البريقالي بالثوب كافيون لرد ضوء الشمس. وشمرت بكل وجهي يسفن بفعل الموجات الحارة التي كان يبعثها الثوب، وكانت أقراطها من الذهب، تتدلى على كنفها، وأساورها تصنع ضوضاء أثناء تحريكها لنزعها إلى أعلى لكي تخلص ثيابها من أطيها. كان الثوب فضفاضاً ومسدلاً إلا أنني شعرت بأنه يرقى لي عندما غدت أكثر اقتراباً منى. وسعت مامي وهي تصدب الصرت: أه له مرة ثانية. وكان ذلك بسبب شعر أختها الذي انتصب إلى أعلى مثل صوف الخروف. كان أسود مثل الليل. وعلى جانبي رأسها كانت منغبرتان طويلتان تشبهان سحليتين صغيرتين متخفيين خلف أذنيها.

قالت دى تهبط المصنق: «وا - سو - زو - تيم - روا».

وكان صاحبها المتين الذي يتحلى شعره حتى سرته ممتصاً طيلة الوقت. وبأدنى بقره «أسلاماً ليكم (٢٠) يا ممي روا أختي».

وتحرك لكي يضم مامي التي سقطت عند ظهر الكرسي، وشمرت بها هناك ترشش. وعلمنا تطلعت إليها، وجدت أنرق وتصيب من ذقتها. وقالت دى، لا تنهض. ونظراً لسملي فقد اقتضاني الأمر دفعة. وكان يمكن أن ترائي في هذه اللحظة وأنا أحول أن أنكره لمدة ثانية أو اثنتين قبل أن أشكن من التهورض. واستدارت، كاشفة عن كعبها اللبضاوين في صندلها. وتراجعت صوب المزة التي أحضرت منها كاميرا بولارويد ونلت بمسرة وراحت لتلقط الصور، صورة بعد أخرى لي وأنا جالسة هناك أمام المنزل بمسحة مامي التي انكشت خلفي مذعورة. ولم تأخذ أية لقطة قبل أن تتأكد من وجود المنزل. وعلمنا ظهرت إحدى الأبصار ترعى حول حافة اللها، لتلتصق لها صورة ممي أنا ومامي والمنزل، ثم قامت بإرجاع الكاميرا إلى العرية، ووضعت على المقعد الخلفي واتجهت نحوي لتتقلى على جبتي.

وفي تلك الأثناء، كان «أسلاماً ليكم، يظاها بمحاولة الإمساك بيد مامي التي



كانت رخوة مثل سمكة، وربما باردة مظلها، برغم المرق الذي كان يصبب منها، وبطلت هي تجذب يدها إلى الخلف. وبدا أن أسلما ليكم، يريد مصافحتها، وإنما على نحو خيالي، أو ربما لم يكن على دراية بالطريقة التي يتصافح بها الناس. على أية حال لقد تخلى أخيراً عن هذه المحاولة.

قلت: «حسنًا يادى؟»

وقالت دى: «لا يا ماما. لا تقولى دى وإنما وانجرو نيرانيكا كيما نجر».

قلت: «وما العيب فى مخالفتك بدى؟»

قالت وانجرو: «لقد ماتت دى ولم أجد أطيق بأن ينادىنى أحد باسم من كانت تسمى».

قلت لها: «تعلمين ملى بألف سميت على اسم خالتك دوسى «ديوسى هي أختى، وهي التي قامت بتسمية «دى» الكبيرة بعد ولادة «دى»، وسألت وانجرو ولكن على اسم من سميت دوسى بـ «دى».

قلت: «أعتقد أنها سميت على اسم جدتى» وسألت وانجرو: «وعلى اسم من سميت الجددة؟»

قلت: «على اسم أمها، وشاهدت وانجرو وقد بدت متعبة».

وقلت: «هذا على قدر ما أفكر، على الرغم من أنني يمكن أن أرد المسألة إلى ما بعد العرب الأهلية».

قال أسلما ليكم: «هل شاهدت هذه الحرب».

وسمعت ماجى تقول: «أه نه».

قلت: «لم أشهدما، لقد كان ذلك قبل أن تظهر ديسى فى صالكلندا، ومن ثم لماعدا

لايتحين على أن أعود بالأمر إلى هذا الحد، واكتفى بالوقوف مبسمًا، ناظرًا إلى من ألقى مثل شخص يحمس موديلًا جديدًا لأحدى للسيارات. وبين وقت وآخر يتبادل هو وانجرو إشارة بالعين من فوق رأسى.

وسألت: «كيف ينطق هذا الاسم؟»

قالت وانجرو: «لعلك لو لم تداينى به إذا أردت».

وسألت: «ولماذا لايتحين على فعل ذلك إذا كان هذا هو ماتريد أن تدعوك به».

قالت وانجرو: «أعرف أنه قد يبدو مريكا فى البداية».

قلت: «سوف أتردد عليه».

«كرريه ثانية».

ولم تلبث أن تمينا حكاية الاسم هذه من مناقشتنا. إن أسلما ليكم اسم طويل مرتين، سحب ثلاث مرات. وبعد أن تحدثت فى لطفه مرتين أو ثلاثًا، طلب منى أن أتأديه بـ هاكيم آبارير. وأردت أن أسأله ما إذا كان يعمل حلاقًا، إلا أنني لم أكن أعتقد بأنه يعمل حلاقًا بالمثل، ولذا فقد تراجعت عن سؤاله.

قلت: «إن كنت تكتفى إلى أولئك الناس الذين يقومون بتربية قطمان البقر هناك، إنهم يقولون «أسلما ليكم» عندما يتقابلون مع أحد الأشخاص ولكنهم لايتصافحون. إنهم دائما مشغولون بتربية الماشية، وتشديد الأسجعة، ورصصب المشرد وتزويدها بالفلن. وعندما سمعت بعض قطعانهم، سهرروا طوال الليل وفى أجيهم باندقهم. لقد سرت ميلا ونصفًا لكى أشهد هذا الحدث».

قال «هاكيم آبارير» إلى أقبل بعض أفكارهم، إلا أن الزراعة وتربية الماشية ليست من الأمور التي تستهوينى (لم يذيراني، ولم أسأل ما إذا كانت وانجرو «دى» قد تزوجته بالفعل).

وجلسا لكي نتناول الطعام. وأعان هاكيم آبارير بأنه لاياكل الكريب، أو لحم الخنزير لأنه قذر. إلا أن وانجرو شرعت برغم ذلك فى اللصنام للقاتق المصنوعة من أسماء الخنزير، وخبز القمح، والخضراوات، وكل ماقابلها من طعام. وراحت تتحدث بسرعة ويدون ترفق. لقد سرها كل شيء، بما فى ذلك المقاعد الخشبية الطويلة التي كان قد

صنعها داذى للطاولات عندما لم يكن بمقدورنا شراء الكراسى.

وتحدثت وانجرو: «أورو سامسا، ثم استدارت نحو هاكيم آبارير ولم أكن أعرف أن هذه المقاعد الطويلة التي صنعها داذى يمثل هذا الجمال، إن بإمكانك أن تشعرى بمواضع الزردفين مطبوعين (قالت هذا وراحت تتحسس صمغيتها بيديها والمقعد تحتها. ثم تحدثت والتحسنت على طبق الزرد الخامس بالجددة دى) وصباح: «هذا هو. كنت دائما أشعر بأننى أريد امتلاك شيء كهذا. (روليت فوق المائدة وانهبت إلى الركن الذي كانت لتتصّب فيه للمخضنة ثم إلى الطبق)».

قالت: «قمة المخضنة هذه هي ما أريد.. أليس اللحم «بودى» هو الذى براها وسواها من شجرة كنتم تملكونها؟»

قلت: «بلى».

قالت بمسعادة: «آه، هه. أريد الحصول على الخفاقة أيضًا».

سأل بارير «هل اللحم بودى هو الذى سوى هذه أيضًا؟» وتطلعت دى وانجرو إلى.

قالت ماجى بصوت خفيض سمعته بالكاد: «إن الزوج الأول لخالتى دى هو الذى قام ببرى هذه الخفاقة وتسويتها، وكان اسمه «هنرى، ولكنهم كانوا يدعونه ستاشى».

قالت وانجرو ضاحكة: «إن ماجى ذاكرة قوية كذاكرة الأفيال. يمكننى أن أستخدم قمة المخضنة كحلية للمخضنة الداخلة فى القبر».

فسألت هذا وهى تشر الطبق فسوق المخضنة.

وعندما فرغت من تغليف الخفاقة انخلع المقبض الذي أخذته بين يديها لحظة.

لايتوجب عليك أن تتفق النظر لتحديد المواضع التي خلفتها الأيدي التي كانت تحرك هذه الخفاقة إلى أعلى وإلى أسفل لعمل الزيد والتي تركت فوق خضبتها انهماجات صغيرة واضحة. وكان الغضب الذي صنعت منه أصفر خفيفًا جميلًا، اقتطع من شجرة نبتت فى الغناء الذي عاشت فيه قبل ذلك كل من دى الكبيرة وستاشى.

وبعد الغداء ذهبت دى (وانجرو) إلى المصدق القائم عند سريرى وشرعت تنقب

فيه، بينما ظلت ماجى مخبئة فى السليخ، وخرجت وانجرو ومعها لحافان كانت قد جمعت أجزاءهما جتى، بينما تقاتل أنا ودى الكبيرة أمر خيالتهما وجسورهما فى الرزق الأماسى، وكان أحدهما على طراز الداجم الأريحي، بينما كان الآخر مصمومًا وفق طراز «در محل الجبل»، وفى كليهما، كانت مرق من اللباب التى ارتنتها جدى دى منذ خمسين عامًا خفت أو أكثر، فضلًا عن قطع وشرائخ من قمصان جدى جازيل بيزلى، وقطعة صغيرة زرقاء كالمه فى حجم عليه الكوبريت مقطعة من اللزى للرسمى الذى كان يرتديه جدى إيان العرب الأهلية.

قالت وانجرو فى صوت يحاكى - فى حلاوته - صوت طائر: «هل بإمكانى الحصول على هذه الألفعة القديمة؟»

وسمعت صوتًا يستبد فى السليخ، وبعد ذلك بحقيقة، انصفق اللباب، وسألتها: «ماذا لا تأخذين واحدًا أو اثنين من هذه الألفعة، لقد قتت أنا ودى الكبيرة يصنع هذه الألفعة من بعض الخرق التى قتت بتجميعها أنا وجدتك قبل موتها».

قالت وانجرو: «لا أريد تلك الألفعة: لقد خيبت الأطراف بإسائة هابكونة».

قلت: «وهذا مايجعلها أفضل»

قالت وانجرو: «لوست هذه هى المسألة. لقد صنعت جميعها من قطع اللباب التى أعدت أن ترتديها جدى. وجميع خرزها يدوية، تخيلنى! لم سميت الألفعة بين ذراعيها وهى معدة».

قلت وأنا أتجه نحوها لتحمس الألفعة: «بعض هذه القطع، ولا سيما القطع الوردية، تم اقتطاعها من ملابس قديمة كانت أمها ترتديها (وراجعت دى وانجرو بما وكفى لكلامًا لأمها). لقد كانت مثلك هذه الألفعة بالمثل».

وشهقت مرة ثانية وهى تضمها إليها بقوة: «تخيلنى».

قلت: «الحقيقة هى أننى وعدت بأن ألمح هذه الألفعة لماجى عندما لتزور من جون توماس».

نففرت فاما كن لدخولها نحلة. قالت: «إيان ماجى لن تقدر هذه الألفعة! إنها جاملة

بحيث إنها سوف تستعملها فى حياتها اليومية. قلت: «أعتقد أنها سوف تفعل ذلك. يعلم الله أننى ظلت أحفظ بها طيلة هذه السدة دون أن يستعملها أحد. وأنتى أن تفعل ماجى نفس الشيء، ولم أزد أن أكثر كيف عرضت على دى (وانجرو) لصفاء عذبا ذهبت إلى الكلية. ووقتها قالت لى إنها عتقة وبالية. قالت غاضبة، لأنها كانت من أصحاب إفراج المنقلب «لكها لا تقدر بشئ. إن ماجى سوف تضمها على السرير: وفى ظرف خمسة أو ستة أعوام سوف تكون قد استحوطت إلى خرق بالية، وربما استخرق الأمر مدة أقل من هذه».

قلت: «إن بإمكاننا ذلك! أن تصنع المزيد منها. إن ماجى تعرف كيف تصنع الألفعة».

نظرت إلى دى وانجرو بكرامية وقالت: «لقد لم تلمسنى، المسألة تكمن فى هذه الألفعة، هذه الألفعة بالذات».

قلت فى نفس: «معصما ما الذى ستفعله بها؟»

قالت: «أحفظها، كما لو أن هذا هو الشيء الوحيد الذى يمكن صنعه بها. وكنت ماجى فى هذه اللحظة تقف عند الباب، وكنت أسمع تقريبًا صوت احتكاك قديمها».

قالت: «مثل شخص لم يعود للقرز فى حياته بشئ مطلقًا، أو الاحتفاظ لنفسه بشئ» «بإمكانها الاحتفاظ بها وإماما، إن بإمكانى أن أفكر جدى بدون هذه الألفعة».

ونظرت إليها فى قسوة، كانت تملأ حورها ويسوع طلاق المشغ، مما كما وجهها بنظرة خجولة مخدرة. لقد كانت الجدة دى ودى الكبيرة هما اللذان علمتاها كيف تصنع الألفعة. وأتت بنفسها بهذا وهى تخفى يديها المصروقتين فى طيات ثوبتها. وتلفتت نحو أعنتها بشئ من الخوف، إلا أنها لم تكن غاضبة منها. لقد كان هذا هو إرثها، وتلك هى الطريقة التى تعرف بها الله عمليًا.

وعندما تطلعت إليها، شعرت بشئ يصدمنى من قمة رأسى حتى أخمص قدمى يشبه تمامًا نفس الشيء الذى يحدث لى فى الكبيرة حين تسمى روح الله فأشعر بالسعادة وأصرخ. لقد قُطعت شيئًا لم أقطع قبل ذلك قط: صممت ماجى لى، ثم جديتها لى الصجرة. خطفت الألفعة من بين يدي من

وانجرو وكسفتها فى حجر ماجى. واكتفت ماجى بمجرد الجلوس على سريرى فاعرة الفم.

قلت لدى: «عذرى واحدًا أو اثنين من الألفعة الأخرى، (لكها استحوطت قبل أن تكتب بكلمة واحدة وانتهت لمرهاكسيم ليبارى)».

قلت وأنا أتجه مع ماجى إلى الممرية: «لقد لم تلمسنى بمدد وأردت أن أعرف «اللائى لم ألقها»».

قالت: «موراللك» (ثم استحوطت لمر ماجى. فتلفتها وقالت: «حاولى أن تصنى شيئًا لنفسك أيضًا وإماما. إنه يوم جديد والنسبة لنا، إلا أن الطريقة التى مازلتها تحويها بها أنت وألمه تومى بأنكما لم تعرفا أبدًا».

وارتدت نظارة شمسية أخفت كل شئ، فوق طرف أنها ونظها.

وابتسمت ماجى، ربما بسبب النظارة، سوى أنها كانت لبسامة حقيقية هذه المرة، وإيمت لبسامة خالفة. وبعد أن هذا الغبار الذى خلفته السيارة وزامها، طلبت إلى ماجى أن تصمت لى فترة من سبعينها. لم جلسنا أنا وهى مستمتين، حتى حان وقت دخولنا إلى المنزل، والدم. ■

الهوامش

(١) سونيا سانتيخ Sonja Sanchez (١٩٤٤ -) .

إحدى المصنعات للفضلات فى حركة المصنوع القنبية، إحدى أنواع الإزيم للأزوى مساهمهم إكس فى المصنوعات. رخت سانتيخ نفسها للارتقاء بالزوى للأزوى من خلال لشعارها وأسمها. وأنها كانت لى نفسها لمندًا لقضاء الأمور أمريكيات لثلاثى سبقتها فقد قالت «لدينا أولاد أن نأخذ تقاليد التفكير للزاد السوياء».

(٢) بيزلى مفايلى Ezzeki Mphahlele (١٩١٤ -) روائى من جنوب أفريقيا، وأستاذ جامعى، حلق لمدة عشرين عامًا فى مبنى لغتهارى عندما حضر حوله للندرس والجامعة نتيجة السياسة العنصرية التى كتلت تنهجها محكمة ألكوية البيناء.

(٣) بيل كوسبى Bill Cosby (١٩٢٧ -) شخصية تلفزيونية أمريكية وكاتب. ألفت طبعه مجلة إسكوير Esquire محمد الأخلاق الأمريكية، وألاب الأمور المعظم ليرتله.

(٤) نينجها Nzingha ملكة أنجوليا من القرن السابع عشر. قامت حركة العقابية منذ تهاجرة العبود لى كن بزم فى البرتغاليون.



(١٠) ملانديلا: المناضل الأفريقي الأسود، نيلسون مانديلا

(١١) مايا أنجلو Maya Angelou (١٩٢٨ -):

كاتبة، ومناضلة، وممثلة مسرح وسينما، ورائعة سابقة، ومغنية بالقواعد القوية، ومختصة باسم حقوق الإنسان. كتبت سيرتها الذاتية عن أمثالها الشخص من أجل الحرية الجنسية والروحانية أثناء إقامتها بالجنوب الأمريكي. ولقد كتبت قصيدة «على نضال الصبح» وقد أنشأها بمناسبة تولي الرئيس الأمريكي بيل كلينتون مقاليد السلطة في أمريكا.

(١٢) البارني: مجموعة من المولدين الأمريكيين الذين كانوا يقومون قوماً سوق في وادي نهر بلات جنوب نورسكا وشمال كنساس. الأبناء: مجموعة من الأمريكيين الأمريكيين الذين يمشون في الجنوب للدراسة في أمريكا. السيلكا: مولدون أمريكيين كانوا يعيشون فيها سيق في حرب نيويورك. أما للشعوب: مولدون أمريكيين كانوا يقطنون جهال بالانثيون الجديدة التي شدد من حرق تنسى إلى جورجيا الشمالية. الأثلاثي: قبيلة الأثلاثي المعروفة في غانا، والتي أسست مملكة الأثلاثي في أواخر القرن السابع عشر وحتى أواخر القرن التاسع عشر. بوريا: أنس يتمون إلى حرب أفريقيا ويقومون في الجنوب الغربي للبحر. الكرو: من أعالي جنوب أفريقيا ويقومون في ترانسفال، موزمبيق، السكك الأسطورية المعروف الذي كان يحل كل شيء ولمسه إلى ذهب.

(١٣) نوريان هانزبرو (١٩٣٠ - ١٩٦٥):

أول كاتبة أفرو أمريكية تفوز بجائزة جمعية نقاد الأدب بايرونيل، عن مسرحيتها «الذهب في الشمس» المعاصرة عن تجربة شخصية مع

(٥) نات تيرنر: Nat Turner (١٨٠٠ - ١٨٣١) عبد أفرو أمريكي، ولأنه كان يعتقد بأن الرب قد أرسل له مهمة تحرير العبيد، فقد قاد هرباً فاشلاً، وأعدم.

(٦) جارني: Marcus Garvey (١٨٨٧ - ١٩٤٠) أحد معارضي التفرقة للبرية، أسس الجمعية العامة لتعميم أصول الزنوج في لندن عام ١٩١٤ وأقام لها فرعاً في أمريكا بعد ذلك بعامين. ولأنه كان يأمل في إنجاز الحقوق الإنسانية للسود عبر الاكتفاء الاقتصادي الذاتي، فقد رفض الانتماء وقد حركة العودة إلى أفريقيا.

(٧) فاني لورامر: Fannie Lou Hamer (١٩١٧ - ١٩٧٧) إحدى الناشطات في حركة الحقوق المدنية في السبعينات.

(٨) سارتن لور كنج: (١٩٢٩ - ١٩٦٣) فن أمريكي وأحد قواد حركة الحقوق المدنية المعروف بفلسفته التي تعتمد على الاحتجاج النفسي للوصول إلى التغيير الاجتماعي.

(٩) ملكولم: ملكولم إكس (١٩٢٥ - ١٩٦٥) لأصم الزنوج المشهور ومؤسس منظمة الوحدة الأفرو أمريكية لتحرير الصلوات بين السود والبيض.

التصليب، عندما قويت أسرتها الانتكاف إلى إحدى المبادئ التي يشكلها البيض في شيكاغو.

لقد عاشت هانزبرو حياة قصيرة، وتوفيت متأثرة بمرض السرطان.

(١٤) شخصية الأم القوية التي جمعتها الصلة جيري جارسون في الفيلم السينمائي الشهير الذي يحمل الاسم نفسه والذي يدور حول بريطانيا أثناء الحرب العالمية الثانية.

(١٥) إحدى بطلات الفيلم الأمريكي المشهور «حب مع الريح» والتي جسدت شخصيتها الصلة «ديجان» في.

(١٦) زيرا نول هورستون Zora Neale Hurston (١٨٩١ - ١٩٦٠): صالمة لأفريقيات، إحدى الكاتبات الصغيرات ضمن نهضة هارلم. صوّرت باستخدامها للغة الزنوجية في نثرها ومسرحياتها، لقد عاشت هورستون من النساء وعدم تقدير معاصريها لأعمالها، وماتت فقيرة عام ١٩٦٠ وأعيد اكتشافها في السبعينات، وتعد هورستون، الصلة الأولى لمعدي من الكتاب ذوي الجوركل اليوم.

(١٧) لُقباة

(١٨) أليس ووكر Alice Walker (١٩٤٤ -):

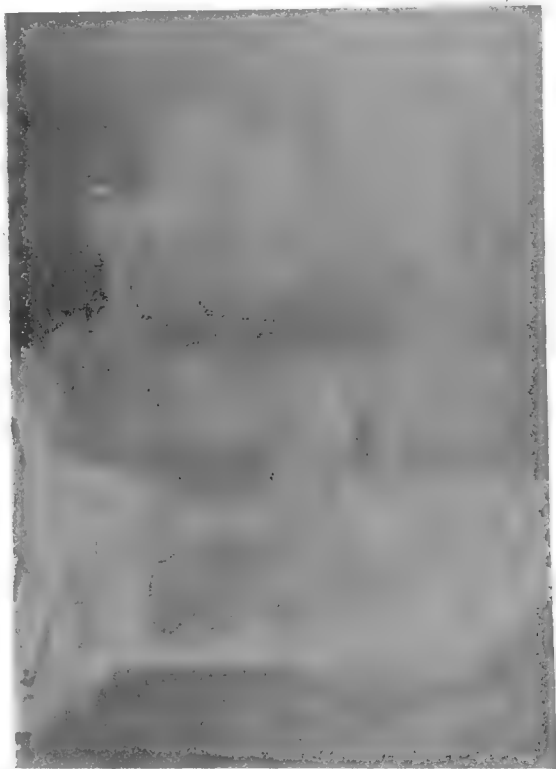
اشتهرت أليس ووكر بروايتها التي فازت بجائزة بوليتزر «الذين الأوجاني» وبعد إحدى كتابات الصل الأولى في أمريكا الآن. رأى استحسانها «استعمال يوم» شغل ووكر بشخصية المرأة الأفرو أمريكية المعوز التي تعرف كيف تستخدم المزيق البالية التي تكتسب للمضي لكي تصنع منها شيئاً جميلاً للماضي.

(١٩) شخصية تيلزوباية شهيرة.

(٢٠) سلام حليم.



من الشعر الإنجليزي المعاصر



الحرب الأخيرة

كَانَتْ أَوَّلَ الْبِلَادِ الْمُرْشَحَةِ لِلْمَوْتِ
عَادِيَةً فِي الْمَاءِ،
تَنَارَلَتْ عِشَاءً طَلِيًّا وَشَهِيًّا
وَتَرْتَرَتْ مَعَ بَعْضِ الْأَصْدِقَاءِ
وَذَهَبَتْ إِلَى السَّرِيرِ بَعْدَ الْعَاشِرَةِ بِقَلِيلٍ
وَفِي الصَّبَاحِ
وُجِدَتْ مَيِّتَةً وَمُشَوَّهَةً
وَكَانَتْ هَذِهِ بِلَادًا مَحْظُورَةً.

وَفِي وَقْتِ الْإِسْقَارِ،
سَمِعَتْ بَقِيَّةَ الْبِلَادَانِ عَنْهَا
وَوُظِّلَتْ عِيُونُهُمْ فِي أَهْلِهَا قِيَمٍ
مَنْ الْمَسْئُولُ عَنْ ذَلِكَ؟
لَا أَحَدٌ يَعْرِفُ
وَلَكِنْ، عِلْدَمَا حَانَ وَقْتُ الْفَتَامِ
كَفَّ ثَلَاثَةٌ مِنْهُمْ عَنْ تَنَاوُلِ الطَّعَامِ
بَعْدَ ذَلِكَ أَبَدًا،

أَمَّا الْبَاقُونَ
فَقَدْ لَجَأُوا إِلَى الصَّرَاحَةِ،
وَيَهْوَوْنَ
أَشْطَوْا الْمَوَاقِدَ عَلَى أَسْلِحَتِهِمْ
وَأَعْلَنُوا:
لَنْ هَذِهِ الْحُرُوبُ لَا يُمْكِنُ أَنْ تَسْتَمِرَّ

كَانُوا أَصْحَابَ حَقٍّ
أَمَّا الْأَقْرَبَاءُ - فَقَطْ -
اسْتَدَارُوا لِشَرْبِ الشَّايِ
وَالطَّاعُونِ فِي السَّنِّ،

قصيدتان

كنجسلى ايميز*

ترجمة: مفرح كريم

أصحابُ المزلَّةِ الرقيمةِ

لَمْ يَسْتَطِيعُوا الدُّجَاءَ،

صَاحَ اللَّعْفُ الْأَعْمَى

بَصَوْتِ عَاطِفِي جِيَاثِرٍ

هَلْ هُوَ قَاتِلٌ وَاحِدٌ أَمْ كَثِيرٌ؟

هَلْ هِيَ عَصَابَةٌ

أَمْ أَنَّ الْجَمِيعَ مِنْدُ الْجَمِيعِ

يَجِبُ أَنْ يَعْرِفَ أَحَدٌ

وَلَكِنْ كُلًّا مِنْهُمْ جَلَسَ يَرَقِبُ الْآخِرِينَ

حَتَّى جَاءَ اللَّيْلُ

وَوَجَدَهُمْ فِي حَالَةٍ مِنَ الْهَلِيعِ

وَمَاتَتِ الْأَصْوَاءُ مَا عَدَا

بَعْضَ الْأَصْوَامِ الْقَتِيلَةِ،

وَفِي ذَلِكَ الْحِينِ

فَكَرَّ لِلْجَمِيعِ

أَنْ السُّهْمُ

هُوَ مَا لَعَنَهُ أَوْ مَا لَمْ تَعْلَمْهُ

لَقَدْ كَانُوا مَخْطُوبِينَ

فَأَحْدَهُمْ كَانَ مُتَصَاهِلًا مَعَ خَدَمِهِ،

وَكَانَ الْآخَرُ يَدِيرُ الْهَزِيرَةَ كَمَاخِرٍ

وَلَكِنَّهُ نَادِرًا مَا غَادَرَهَا

أَمَا الثَّلَاثُ فَكَانَ يَمْتَلِكُ مَتَحَفًا،

وَالرَّابِعُ عِنْدَهُ سِلَاحٌ مُمْتَازٌ،

أَمَا اسْمُ الْخَامِسِ فَكَانَ سَهْوِيًّا نَوْعًا مَا

وَلَكِنْ.. فِي النِّهَايَةِ

مَاذَا كَانَ الْفَرْقُ بَيْنَ كُلِّ مِنْهُمْ؟

... لَا شَيْءَ.

الْقَاتِلُ، وَمُحِبُّ السَّلَامِ، الْحَبِيبِيُّ، وَالْمُطَاغِيَّةُ،

السَّامِرُ، وَالْفَلَّاحُ السَّادِجُ الْمَرْتَحُ مِنَ الْأَثْنِ

يَحْمُونَ زَمِيًّا بِالرَّصَاصِ فِي الظَّلَامِ

وَفِي الْيَوْمِ التَّالِيِ

كَمَا هُوَ النَّظَامُ الْعَادِيُّ

تَشْرِقُ لِلشَّمْسِ

وَيُجَدُّ لِلْجَمِيعِ أَنْهَمُ

هُمْ وَيُخْبِرُهُمْ

قَدْ انْتَهَرُوا...

نَظَرَ إِلَيْهِمْ جَمِيعًا

لِكَيْ يُفَصِّلَ - إِنْ اسْتَطَاعَ -

الْقِتْلَةَ مِنَ الصَّحَابِ

وَلَكِنْ لِلرَّجُوعِ جَمِيعًا

أُرِيدَتْ قَضَاءًا وَاحِدًا مِنَ الْأَلَمِ

وَسِرْعَانِ مَا تَفُوحُ مِنْهَا رَاحَةٌ وَاحِدَةٌ

حِينَمَا طَرَأَتْ هَذِهِ الْأَفْكَارُ عَلَى بَالِهِ

شَعَرَ بِالنَّحْمِ

وَذَهَبَ لِلدُّرْمِ فِي الظَّهْرِ

لَا شَيْءَ تَخْشَاهُ

كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ

الْوَسْوَاسُ الْبَهْرُ إِلَى الشَّقَةِ الَّتِي أَجْرَهَا صَدِيقٌ

وَتَرَكَ مَكْرَةً كَتَبَ عَلَيْهَا:

حَقٌّ سَعِيدٌ أَيُّهَا اللُّوطِيُّ.

وَالْمَشْرُوبَاتُ جَاهِزَةٌ عَلَى الصَّبِيَّةِ،

وَالْمَرْأَةُ الْبَاهِرَةُ الْجَمَالِ،

زَوْجُهَا لَعْدُ الْأَوْلَادِ لِمَكَانٍ مَا حَتَّى السَّادِمَةِ

(وهذا الوقت يجب أن يكون كافياً)

وكل شيء فيها يستحق المبالغة،

فوجهها جميل جداً،

وفخذها ساحران،

أما جبهتها فهو تحفة حقيقية،

أما بالنسبة لهداياها..

تبارك الله..

وبالنسبة لما يشاع عن الإحساس بالذنب

وخطر الضمير،

وما شابه ذلك من ترهات،

فإنني لا أفكر في ذلك مطلقاً.

نعم،

كل شيء مع أحكام وتدابير،

فماذا إذن هذه الرعدة الخفيفة،

والغم الجاف،

وازدباد معدل مشروبات اللب،

والعرق الذي يرطب البدن

كما لو كانت تلك هي المرة الأولى

لا...

ليس عدم الصبر،

ولا هو الخوف من القتل.

شكراً لك يا جاك،

للجمال. كما قالوا لي.. شيء خطير

لمسته حارقة

ولكنني كالاسيستون الذي لا يحترق

أترى؟!

إنها صدقة مينة

تلك التي تجلس هنا

حقيبة من السنادات

كقطع الطوبى المطوية بالنار

يبدو أنني أحيي زائراً

مختللاً،

طازجاً،

في ظهري

بارداً

كالثلج...

ولكنه.. توطن داخلني. ■

• دكتوراه في الآداب، ولد في جنوب لندن عام ١٩٢٢، حصل على شهادة جامعية من أكسفورد بعد الانتهاء من الخدمة العسكرية. قام بالتدريس في جامعة سوسا لمدة اثني عشر عاماً، وكان زميلاً بهجمة «كامبردج» بين ١٩٦١ - ١٩٦٢. نشر ثلاث عشرة رواية منذ أصدر روايته الأولى عام ١٩٥٤، له كتابات نقدية، ودراسية عن روايات القصة القصيرة، وروايات الخرافات الجديدة للصحف، عام ١٩٦١. أصدر كتاب أوكسفورد للتعريف عام ١٩٧٨.

تمرينات السباونا عبد المنعم رمضان



يمكنني أن أصعد السلم الخلقى
يمكنني أن أتترك السقف عارياً إلا من الله
وأن أتذكر بعض الأغطية التي غطتني بها أمي
بما فيها غشاء البطن
يمكنني أن أسمع عن الجدران
وشاهات كثيرة
ولا أصدقها
يمكنني أن أقود كل عازفي الكمان
كل الرسل والأبطال
إلى الضواحي
أن أوزع عليهم نوبات حراسة حزني
يمكنني أن أعض لساني سهراً
وأندم
لأنني كثيراً ما أخفل عنه
يمكنني أن أتلف من الأطفال المهرة
أحقادهم

* مقطع من قصيدة طويلة بعنوان «بابل» تكون مع قصيدة «القاهرة»
ديوان «بعيدا عن الكائنات» - مصدر قريباً عن دار الأناضول - بيروت.

حتى إذا استغرقت في النوم

زهقت النساء اللواتي سأعرفهن بعد قليل

ونظرن في شحوب إلى جذعي المائل

ومن أجل شفاه هاربة

من أجل اللسان الذي يشبه أقدامهن

من أجل استحصال الرأفة

أو من أجل دالماً

قبلنى وأخمين وجوههن

ولولا أن ظلام الغرفة

كان يبتد ببطء عن جسمى

لنستقر أخيراً على ظهر الباب

ما عرفت أبداً أن المرأة التي في المقنعة

والتي تشبه تاريخان

هى التى اصطحبت منها

كل يوم أتراء اصطحبت منها إلى يدة الخراء

لنقمتنى

أن فى لجهة الأخرى من الباب

رجالاً كثيرين

يفكرون فى امتصاص عرقى

الذى وبعد أن لكفى من مسننى

سوف يخرج وحده

ويجلس فى ليهو

ويضع ساقاً على ساق

ويشرب كوباً من الحليب الساخن

ويلوح لأحزانه

كانه لنا. ■





قبماتان... لا ثلاث قبمات.. نعم عبد العظيم ناجي

هذا تدخل للذات عريانة إلا من جرحها وظلامها الخاص:

بريخت

جحا

للمكثبي

للمنحكة ذات الكتفين

ويصاعل أحدهم:

إذا كانت اللغة جسماً من الصنم

فماذا تبحث في المياه المنحلة

عن للكلمات المحشرة بالتواضع؟

للرجل ذو الصلعة الوثائقية يتجه الآن

إلى مقدمة المسرح

إنه يعن أن الوجود هو مجرد استرجاع رمزي

لأطروحة منقوية

في قشرة الرأس

فسرت السحاب ليس هو السحاب

ولحلام الراعي

ليست هي الترجمة الحرفية

للجاعيد المكتوبة في جبين العشب

أملك بيتاً وكرسياً

وأملك فما لأزمن له

مملوماً بالسجاملات القديمة

في مدخل البيت رجل يعمل ثوباً

يحارب به شعباً «الأناكند»

أنت هذا يا حبيبتي قبل هاروت وماروت

تصنعين من مبادراتك الطيبة بلدك من الحنة

وقراً من سكر البندرج

أما أنت يا صديقي العزيز

فقد خرجت من تساعات أفطوسين

بهذا الإحساس التلقائي

الذي يعرف ماهية السمكة من لون خيشومها

لكنه لا يعرف أن البحر إسكانى

مدرب على أكل أهدية الغرقى

هذا هو مسرح الكابوكى

تلك هي الأقواس والطرائد

وتلك أكواب من الأسراريات المتكج

وشطائر من الخبز وللانشان

يتقدم الرجل قليلا فيلتمى بالفتاة التي تحمل آلة البربط
يتوقف قليلا فيلتمى بالعزة التي أحبه
يراجع قليلا
ريثما تسقط الفتاحية وجهه
ثم يستدير نحو الصخرة
كما يصلح منها تمثالا آخر
للأميرة ذات الهممة .
من خلفيّة المسرح
يدخل رجل آخر محمّل بالبخار والبرمائيات
بين أصابعه نطف البلاء السمكة
على بُعد لحظة غنائية
تلك هي متحركة تعمل مقلعا
ونهرًا كاملا من مشروب الزأوند
ذلك هو صوته يلتف حول نفسه
كتعبان يُقاتل ظله
من زاوية أخرى من زوايا المسرح
يدخل رجل آخر
إنه يفتش عن مقبرة دلفة لموميائه
عن إله مخلوع
يقدم له آخر قطعة من جسمه القريباني
لكنه سرعان ما ينصرف وهو يردد
(لطوبى السماء أوكار
وللعالم أوجرة
لكن ابن الإنسان
ليس له أين يسند رأسه)
إيه يا حبيبتى
هل أنت التي هذا؟
أم أنت التي هناك؟

أم أنه مجرد خطأ في الجغرافيا
فالإنسان لا يلبس قِطَين في وقت واحد
هل رأيت الشيخ الذي ابتلع منذبة المسجد
فاحول فمه الأودر إلى صندوق للذئور؟
هل رأيت الصياد العجوز المربوط في جذع الماء
لقد تزوج سمكة من أسماك القاروص
فامتلات أفكاره بالزعانف .
مازلنا في مسرح الكابوكي
إنهم يسكنون بالفتاة من كامل قدميها
إنهم يصنعون منها أحواضًا للعباب الماء
أما صديقي الذي هبط من قطار الشرق السريع
والذي كان يعاني من حاجة ملحة إلى الفوضى .
فقد جلس إلى جوار (بوذا)
حيث التكن المرفوع على محطة
أخرج من جيبه حذيفة
امرأة ترتدى شجرة
علية تمباك
ثم دخل في محلى الشجرة
وترك التفاحة تركض في اتجاه للنمل
لم تكن الإسكندرية قد خرجت من كيسها للجنيبي
لكن الكثرى كانت ناضجة
ومن نافذة القطار
كان صديقي يلوح بذراعيه
وفيه حجاج بالطوبى
نعم يا حبيبتى
في ريف شرايبيني وأدت يدك
وفي متروضاء نهديك وأدت
وفي شوارع (العليا) القديمة رحت أبحث عنك:

بحلفتُ عنك في شارع (الملكة)

في شارع (ابن خسيب)

في شارع (الطاحونة)

في شارع (أمير الجند)

كان هناك السلم للدافري

كانت هناك الشبابيك المشغولة بالزجاج المشق

كانت هناك عيون للنساء الأمازيغيات

كان هناك العارس

الذي كنت تقوينين وجهه يشبه بركاً

ويطلنه مصطح بأزيز المركبات

كانت هناك للفرلة

التي تلبس كركلتا من الترتير

لكن صديقي الذي هبط من قطار الشرق المريع

أخرج من جيبه أرجوحة / ثلاثة وجوه ليبتلد

الوجه الأول كان وجه الجسناور

الوجه الثاني كان وجه الشاعر المتجول

الوجه الثالث كان وجهك

هكذا يا حبيبتي

لست ثلاث فُتُنات في وقت واحد. ■





هوامش كبيرة للصوم فريدة أبو سمدة

دون أن أكون هناك .

على مقعد في الأتيليه،

تكتأبب أعضائي

وعندما يتوقد الصنوب اليومي

أشعر في الابتسام

سأصنع قهوتي وحدي

يكفي أن أطفو في طراوة النخل

وأنعم بالشروء

لقررت المدينة من نافذتي

تفرطح أنفها على الزجاج

ترافيلي

بفضول العرائس

ثم تختفي

في تلكها .

□

حبكت حول رديفها التميمص

وهي تجر للشارع

كانت خائفة

من احتكاك العمة بها

هل كان غريباً جائئاً

ثمانية عشر عاماً

وأنا أحن وأطمئ

في مقلاة .

دعني إلى حديقتها

كان علي أن أحن

أن الأشجار

تتحول إلى عظام في الليل

والزهود إلى عصافير ميكة

وأصابني إلى

حوافر .

انتهى كل شيء

حقل من الغريبان

وطلقة مباغنة

في المطاعم الصغيرة

أنتكر في الشفاه اللزجة

ثيابي في الركن

تجلس في شروء

وتلوك رائحتي

سأخذ صورة والدي

لا يمكن أن يظل يحدث في الكرسي

الليلُ

هل يدها مللٌ أبيض

كنت هناك

صالحاً طرئاً في قبضة الأسي

وحيدة

في المطابق المابع

الكراسي لا تكف عن الفثرة

والمرأيا تعانى من اللحمش المزمن

وحيدة تماماً

تدخنُ

وتحدث نفسها أحياناً

وتخشى إذا تمطتْ

أن تكشط السماء

□

تطلى بثلكري

ومضى.

وجهه يطوف على جسدى

ويشاور ظله المائل فوقى

ثم يهوى.

جربتنا ملائكة

فكشلت عورتى

وكنا

فرحين. ■

ق

صمد شج

اليَد الجاهلة

مهـاب نصر



اليَد الجاهلة

فى كل مصافحة

يدها الجاهلة

كانت تعطم درن قصد

مشاعر اليَد الأخرى

طبعاً كانت تلومها، تهددها

بالسنة اللهب

بالذبح

بالزلة

وتلفها بشاش ثقيل

فى هذه الأثناء

كانت الروح تأخذ شكل اليَد

مكررة ميراث الأخطاء

.....

لأسمى

أصبحت صديقاً لأسمى

لأفكارها جعلت نفسى عكازاً

ونهدنا نتأمل البحر

على السعد الخشبى تشمس جسدنا

قالت: غنى شرباً

أعطانى المامنى كله بين راحتى

وظلنا نضحك حتى السماء

.....

فى الصباح

استيقظتُ باكراً

وناديتُ: أين أنت يا زهرة البيت؟

كان البيت ساكناً يحلم

فى حضن الزهرة

ولم تود أبداً

ولم يعد هناك بيت

أخرجت ورقة وقلماً

وأعددتُ فطورك متعشفاً من الخبز والشاي

وقفت: لنحمد على أنفسنا

رأيت جناحيك

لأنك أبى وأسمى

أصرخ فى جميع الصور الباطلة

يا إلهى

لا بد أنك فى مكان ما

أبكي طويلا خارج البيت
وعلى الشاطئ حانياً أتتنفس:
الألم بيت آخر..

.....

رأيت جناحيك المرومين
وتحت منرياتهما الواسعة

كنت أجوع وأمريض
وروحى تكلمن .. مبتلة بالنعمة
روح العالة القاسية
خادمة الشعب
المتقدمة بلهب وحكمة.

.....

يصنع المرء محراثاً
ويحمل الثير على كتفيه
لا يظن وراءه
وما سيأتى
وجهل كيف يكون
أذنه فقط

تسمع حكمة الصنن الثقيل
بطولية وحية
كالإيمان..

.....

أراحوا أرجلهم على مائدته
ودول السباح
تكافئ الدخان الأزرق
وسطعت الوجوه بالأحقاد
- لا أستطيع..

أكد لهم أن له طريقته
أنه لا يقصد بذلك أية إهانة

حتى بعد أن رحلوا
ظل يمسك بالأوراق
مترجماً من باب إلى باب
ومرددًا للكلمات نفسها
كلنا يجر الناصفة إلى الداخل.

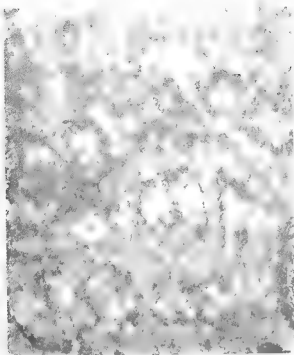
.....

يا إلهى
تُبذد الوحشة بالحب
ولبندما بالمقامرة
أحرق للحصاد
وأبور الأرض
وفى أعلى السهرة أجلس
مع نسمة خفيفة.
أعلى من الندم والسر تشرق ذاكرتى
حينئذ يكون النهار قد بدأ
وفيك ينفخ على المصابيح المجهدة
لا شيء يتغير
ولكن .. كيف أشرح هنا
أن تولد السعادة الصوقة
من التكرار؟

.....

حبيرتى جاغلة
روحها الخفزة تحمل عصا طويلة
تمشى بينا
وكأنها تصعد جبلاً
وحولها تثبت أشواك الكرامية.
إنها روحك يا رب
وقد قطعت الطريق إلى نهايته

.....

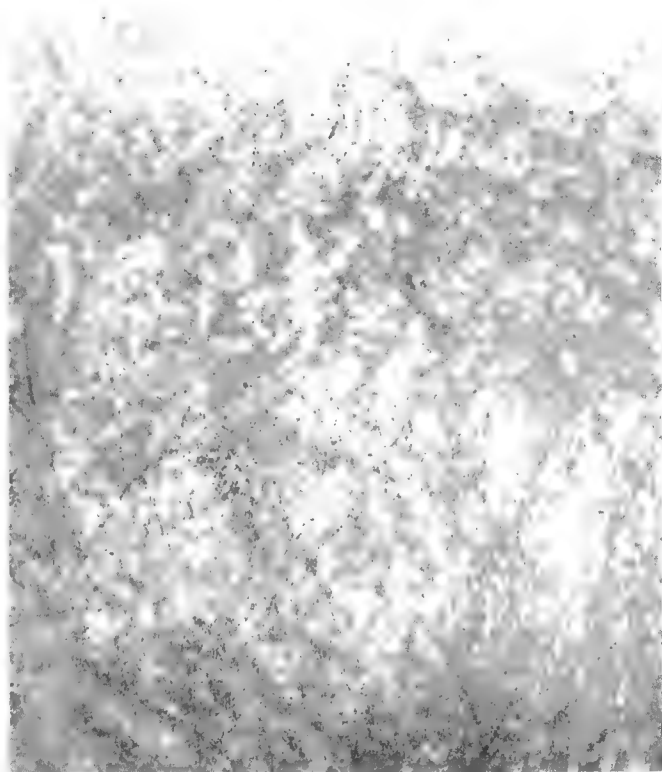


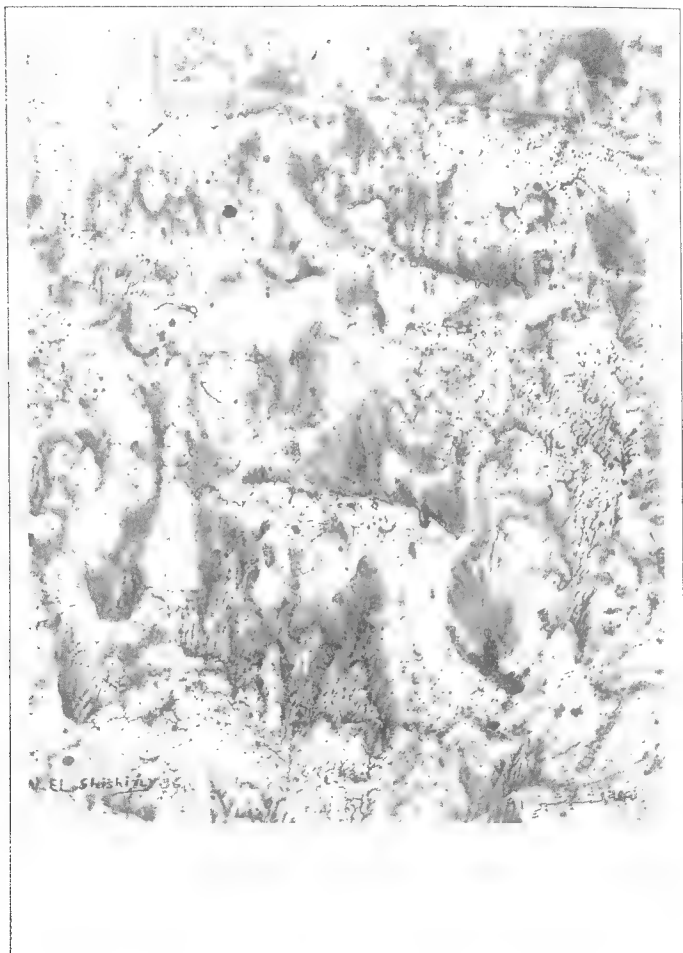
نعيمه الشيشيني

وملاحظات على فن المرأة المصرية

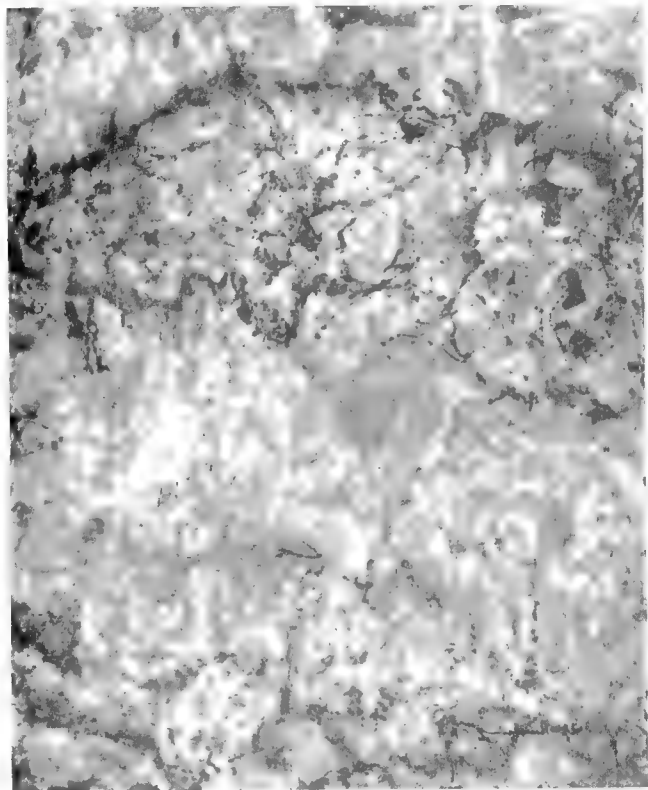
محمود بقشيش

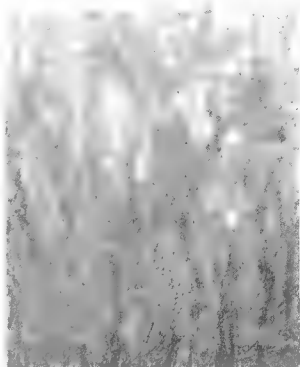
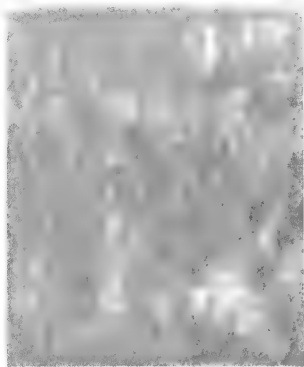












نعيمية الشيشيني

وملاحظات على فن المرأة المصرية

قا، إني لمن (من نجوم اللائيقيات) هي الوحيدة التي أتاحت لها الظروف أن تعبر عن المرأة، وتجلي ذلك التعبير في سلسلة من أهم لوحاتها تحمل عنوان «فيديوس السوداء»، ورغم ذلك فالواضح أنها اختارت طريقاً مرارياً لمحمود سعيد عندما اختار نماذج الأنثوية من قاع المجتمع، فاختارت هي نماذجها من قاع القارة الأفريقية، واتحدت بهذا مع نظريته للندنية إلى المرأة، كما تحالفت مع نظرية للمستشرقين إلى سيدات الشرق... لهذا رُحِبَ بها فقاد الغرب، ووصف الشاعر «بول فاليري» لوحاتها التي تصور فيها فراكه تبدو مكتظة بالعمير بقوله «إنها فاكهة الشر» إشارة إلى ديوان بوليفر الجسور «أزهار الشر»، ولقد أعفيت «إني» من الصراع الداخلي الذي عانت منه الفنانة المصرية، فقد كانت باريس شبه مقر دائم لها، لهذا لم تضطر إلى استخدام الوسائط الرامزة أو المزاورة إلا في أضيق الحدود.

نعيمية الشيشيني ورموزها الأنثوية

إذا كان قهر ذهنية الخلف قد حال دون تجرير المرأة الباشع عن أنوثتها، فلم يستطع أن يمد كل أبواب التعبير، واستطاعت المرأة أن تعبر عن نفسها بالرمز، وألبست المشاهد المرئية أفئدة الأنوثة، وظهرت في هذا السياق الفنانة السكندرية «نعيمية الشيشيني» التي أقامت معرضها الأخير بجمع الفنون

أمام ذهنية الخلف؛ فبدلاً من الدفاع عنها أكدوا نظرة الخلف الدونية إليها، عندما انتقل «محمود سعيد» وهو واحد من أبرز الرسامين المصريين - بالتعبير عنها، اختار نماذج من طبقة الخدم، حتى يمارس عليهم سطوة الرجل الشرقي على أداة متعته، أعلى المرأة، ولم يستطع أن يجازف باختيار نماذج الأنثوية من طبقته الأرستقراطية.

وعندما عرَى المثال محمود مختار جسد الأنثى أنثى، وستر ما كان يجب أن يوح به؛ ففي تمثاله المعروف باسم أسطورة الحقول، وهو تمثال مزوج يجمع بين الإله الأسطوري ومعشوقته، وهي تظهر في هيئة فتاة صغيرة، أقرب إلى أن تكون طفلة تداعب لمحبة الإله الذي هو نفسه محمود مختار، وتبدو المداعبة بريئة كل البراءة من أي إيحاء بالجنس، ولا يعدو المشهد أن يكون جلسة عائلية لطيفة، بينما في تمثال «روان» المسمى بالاسم نفسه، تظهر المرأة مكتملة الأنوثة وتعبير بحرية عن أشواق أنوثتها بتعبير لا تملك إلا أن نصفه بالصدق.

بعد تأمل معظم ما أبدعته المرأة المصرية في مجال الرسم والتلوين، أكاد أجزم بأنها لا تعبر بالقدر الذي يسمح به إرهاب كل مرحلة من مراحل التاريخ الحديث، ولا شك أن أسوأ أنواع الإرهاب هو الإرهاب الديني الذي وصل إلى ذروته في عصر السادات الذي راح هو نفسه ضحية له.. وربما كانت الفنانة

إذا كان من النادر جداً أن تلقى بفنانة مصرية تجاسرت يوماً وأعلنت تاريخ ميلادها، فمن المؤكد أنه لا يوجد بين الفنانين من اعترفت بأن محل إقامتها الأول هو جسد الأنثوي. ولم تلق بإبداعات فنية تؤكد أنها تماثلت مع هذا الجسد باعتباره حقيقة تتمسك بها، وتحرص على التعبير عنها، بل باعتباره عبثاً، ومصدراً للمتعاب، ورأت أنه من الحكمة الانصراف عن هذا الموضوع المفض، واختارت دروباً للسلامة، تتعدد بدرجات متفاوتة، عن الأشكال المختلفة للإرهاب الذي تفرضه ذهنية الخلف، وإذا اضطررت لإحداهن إلى رسم المرأة في وضع مفرد أو جماعي، فإنها تلبسها ثياباً فضفاضة، مفعمة بالزخارف، حتى لا يظهر أي أثر من خريطة الجسد، ومفاته كما فلتت - على سبيل المثال - «إني أفلاطون» في سلسلة لوحاتها عن جامعات البريقال، وقد وجدت في الدفاع عن شعارات حزبها ملائاً يبعدها عن فخاخ التعبير، عن أنوثة المرأة وكأنما التعبير عن أشواق تلك الأنوثة ضحك وعيب، وأخفت، جاذبية سرى، المرأة في زحام البيوت، وصخب العجائن اللونية الكليقة، وضربات سكن الألوان العليقة، وبسبب حرص الفنانة المصرية على الإخفاء حرصاً على السلامة، جاء فيها، في الغالب، مراوغاً لأنوثتها، وتركزت مهمة التعبير عن تلك الأنوثة للرجال الذين لم يكونوا أسعد حالاً

بالزمالك، ولم تقابلنا عندما أغفلت تاريخ ميلادها، وبدأت سيرتها بتكرار تاريخ تخرجها في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية سنة ١٩٦٩، كما تكررت سلسلة بعثاتها إلى الخارج ودورها الأكاديمي والاجتماعي.

إن متابعتي لمعارض تلك الفنانة جعلني على يقين من أنها أكثر الفنانات المصريات صدقاً مع أنوثتها رغم اختفاء المرأة نفسها من لوحاتها اختفاء كلياً، فقد نجحت في اختيار ما يتوحد عن أشواق الجسد من أفنعة دالة. كان قواعها الأول الذي التقينا به في أواسط السبعينيات هو: «الغلاطات الحريدية، وردية اللون، وامتلأت لوحاتها بالأجواء المخملية الناعسة، غير أن هذا العطر الأنثوي لم يكن متوقفاً له أن يتنامى، وأن يتجاوز الخط الأحمر الذي تفرسه ذهنية الخلف، تلك الذهنية التي جعلت أحد زملائها من أساتذة الفن يغطي نسخة من

تمثال فينوس - وكان موجوباً بقاء الكلية - حتى لا تفسد فينوس بجمال جسمها أخلاق الطلبة!

طوق النجاة

جامعتها فرصة للإفلات - المؤقت - من الحصار عندما أتيح لها أن تسافر في بعثة إلى جامعة إستنبول لدراسة تاريخ الفن الإسلامي (٧٦ - ١٩٧٧)، وبعد عودتها من تركيا اختفت الغلاطات الوردية، وتظهرت الآيات القرآنية، وكل ما يدل على أن الفنانة قد دخلت في أجواء التصوف.. لكن لأن الفنانة لا تستطيع أن تكون غير نفسها، فقد تسال إلى الكلمات والحروف هشاشة وضباب أحال الآيات القرآنية إلى ما يشبه البخار أو البخور، وأذهبت حروف الكلمات وأدغمتها، وعادت بكل هذا، وبغير قصد فيما أظن، إلى هيئة الغلاطات الحريدية السابقة ذات العطر الأنثوي.

ويمثل معرضها الأخير خطوة ثالثة، تتصل وتنفصل، في آن واحد، مع مرحلتها السابقتين، فقد تخلت هذه المرة عن استخدام اللغة العربية في التشكيل، كما تخلت عن أداة الرسم الرئيسية وهي الفرشاة، وسّلت المعائن الزيتية، وجعلتها تتماثل قطرة قطرة كالندى على سطح القماش، وشكلت من مصادفات الوهلة نسجاً مجرداً يشي - رغم ذلك - بمشابهات في الطبيعة، وبالتحديد، أغصان الأشجار الكثيفة، وكانت قد التقت بها في رحلة من رحلاتها إلى الشرق الأقصى، وترسبت في ذاكرتها حتى وجدت الدافع إلى التعبير عنها في هذا المعرض. ولوحات المعرض تكشف عن مبادئها ومنافعها في ذات الوقت؛ فيقدر انتماء اللوحات إلى الفنانة وإلى جماليات بيئة ملهمة، فهي تصلح لأن تكون ثياباً نسائية تمتع كل العيون! ■

أدوار العالم

سهم جبار



لغز

الوحيد الذى يأتى هو الوحيد الذى لا يأتى!
ذلك هو اللغز الذى طرحه عليّ قتلُ بابنا الصديق.

توفير

وصنعت فى حصائلى وريدة . كان ذلك فى سن السادسة ،
حين دخلت المدرسة لأتعلم . كما يقول أبى - وأصبح دكتورة .
الآن أصبحت دكتورة لكن لم أجد حذوقة فى حصائلى . كنت
أمل أن أجد حذوقة أظلف منها للعب . وأسحر كل مسائد يحوم
حول جلتي . بل لم أجد حصائلى .

لقد سرفها تلميذ كسول كان يوزع على طريقته .

البطل

ارتديت بطلالى وعلبه حزام الأسلحة الذى يرضعهُ
الرصاص ، وقبضتْ لم أنسها أنا البطل العتيق الذى ما غادر
الصعركة إلا مستأسداً ، كالوحوش الناهضة أعداءه المهزومين .
وفى طرف فمى الأيسر تدلى سيكاري الذى أطك دخانه مع
ما يشتغل من أعصائى المستعركة كل يوم ، من الجوع
والحسرة . فأنأ أقبل ما أقبل لأتذكر أن البطل كان ديكوراً كاملاً
أما الآن فيخلو من أيها لثلاث . فقط جوع ينهشه وحسرة تلهه
كل ساعة على أماكن ينف إلهيا .

قراءة جنوة

كنت جنوة ولم يكونوا يعلمون . وكنت أنرى أن أجمع ما
فى الكتب لأنفقه على مآربى ، إلا أنى تعلمت أن آخذ من
رواحى إلى المكتبة كل يوم رجلاً مفتقناً أدخله فى قصرى .
فسر محرم وخفى وغير موجود على الإطلاق لكثرة ما أحسن

أن أدسه فى الهواء فلا يملئ عليه أحد . وحينما أقال منه وطير
الجن من الأس أطلعه إرباً وأرمية فى البالوعة التى تتصل
بنفق طويل صار مليناً بالمفونة من الرجال . اليوم صار عدد
من أراء قليلاً حتى خضيت على هرايلى الجنبة من الانقراض .
لأن الذى لا أكاد أجد معنى كبيراً فارصنيت اللامعنى أعلقه
على باب دارى للمفونة تماماً بالسحر وبالفناء . وحين أعود
إلى المكتبة فى المرة القادمة أن أقرأ ألف ليلة وليلة ولا يبادلنى
قارئ ما سره .

بحيرات

فى السابق كنتُ زوجاً لامرأة هى بيرخوس .

الآن أرشح أبداً أعصى شكلاً بلا زمن .

وعنداً لثغر الرمل من كتاب خرجت منه ذات يوم

ببحيرات الذكريات المتحركة هذه !

إلى غرقنى

حين عدتُ فى المساء محمكة بالماء والطعام إلى غرقنى
وجدتهم هناك . ولم يدعوني أخرج بعد ذلك

كى أعود فى مساء محمكة بالماء والطعام إلى غرقنى !

سيرة حرب

فى الأصفاد . فى الأصنام .

كل ذلك تسامى . لقد أخذتهم الحرب وودتهم أمهاتهم . ثم
تزوج أبائهم أمهاتهم . ثم لبسوا خواتم زواج . ثم انتظرت المرأة
أن يعود حبيبها من الحرب كى تتزوجه قبل أن تموت دون أن
تصرخ صرخة طلق واحدة ، ثم لم يمد حبيبها . عفواً لقد
أخطلط على الأمر فابنها هو الذى لم يمد بينما زوجها عاد
ليتزوجا وينجبا ابنتها الذى لم يمد من أية حرب مقبلة !

ترتيب

كانت تخبرني أن ذلك محبّر بل معجز.. إنها تكاد لا تصدق.. الشابة التي تظن أن العالم مرتب من الأشياء، لا تظن أن الأشياء عبارة عن كلمات. وهكذا رحت أحاول أن أقنعها ولكنها تجزم بأن ذلك محبّر بل معجز بل كذب. حسنا صدقي ما أقول عظمت الله.. بالمكرت الأعلى.. بالصلوات.. بالآيات.. بالعلامات.. بالإشارات.. بال.. بال.. كلمات! إن ذلك صدق وليس بكذب أبداً.

فتحت عيونها واسعة بوجهي وأمام ما طرحته عليها من كلمات عظيمة رهبة خطيرة.. أومات بالقبول وزاحت تصدق وتصديق وتصديق كل الأكاذيب التي أبلغها إياها وأنا أبتسم.. أبتسم في سرى.. بمكر!

إيروس

في السماء، تحت الشجرة، كان نائماً إيروس.

وفي الصباح كانت الشجرة مع ما تعمل من ثمار هي الدائمة.

بلا ديكه

دجاجاتي الصغيرات الجميلات حملت معي اللحم نفسه. خرجت من صالون الحلاقة حيث صفقت ريشها على موضة الساعة وخرجت بسيارتها الفازة إلى حيث تلاقى ديكه أنيقة، صياحها نشط وحيونها لطيفة صافية. كنت أرافقها إلى الموايد، وحين تنتهي من أحاديثها الودودة على أغصان الأشجار كنت أنزلها بعد أن أتصق حافية على المائط والجدع المتين للشجرة وأتأشى السقرط بمعجزة، أسمعها في صناديقها المنجفة من آثار المطر بعد أن كانت تنزل بفيمايتها التي شريتها وجعلت معي تحدثني برقة وبأناقة عما حملت به كي أراه حين أذهب وحدي إلى النوم بلا ديكه ولا ريش مصنف.

ياندرورا

ياندرورا تأتي.. ياندرورا تروح.

لقد كانت روحانها جميلة ومحببتها يسلب العقل حيث يقدر ديونيزيوس بآلته الجامدة يستعدي في الدرب كل فضلة من عقل لتكسح كل يوم.. بينما هي تأتي جميلة وتروح، ياندرورا التي تمارس بطولة فرحة ومكتملة.

أدوار

كنت رجلاً في طفولتي. قابلت الكثير من الرجال، وخرجت في صباحاتي إلى أعمال السفر، وشقيت كي أجذب زوجتي للتشمر من حياة فقيرة. أنجزت دوري بدجاح، أما الآن فأنا امرأة حامل لتتظر أن ألد كي أنتهي من دور الوسيط إلى دور الورث الذي سيقابل الكثير من الرجال ويخرج في الصباحات إلى العمل ويجتنب من تقوم بدور الزوجة التشمر من الحيات الفقيرة دائماً.

آخر كلمة

كنت أنكم العربية آنذاك حين صنعت السلم المعدني الذي يفصل بين الطائفة والأرض. أشرت إلى الضيف أن تمسك بأخر كلمة سأقولها قبل أن أخرج عن مداري الضيق، إلا أنها لم تتسلم إشارتي فصعدت الكلمة معي إلى حيث سأجلس مع ركاب من أكران أخرى وقبطان من لا لغة، وهراء...

ربما ذلك هو السبب الذي أتى بي في النهاية إلى أن أعود من جديدي إلى الأرض التي كانت تصل السلم بالطائرة من دون أن تعلق عن المدار الضيق.

دوار

خرجت من الدهر.. أه بالدوار موجي. كنت أصعد الدرجات التي تصلى بالشوارع وأنا متموجة.. بي دوائر وأعصر ماء. دخلت إلى أول زقاق علي أن أنسل منه إلى الشارع الرئيسي وأنا أخصف. ما لهذا الإناء يمول هكذا.. ربما سينسكب الدهر مني. ربما سادير موجي على الأزقة وأغرق المحلات المحيطة.. ربما سيتبلل الشارع، بل إنه غارق. بالمعنى. لم يكن أدري أني سأحمل الدهر كله معي. سأحملة في روعي وأغرق به العالم الجامد للتيين. هأنا في كل شيء.. أغرقه وأجعله نهراً.. كل شيء نهراً.. ويذوب. العالم يتخفف. وأنا قطرات عميقة متموجة.. لقد كان ذلك جميلاً وحبيباً.. إلا أني اكتشفت أمراً مهماً ينبغي أن أقوله. لقد اكتشفت أني لم أصعد الدرجات ولم أدخل الأزقة. لقد كنت أهبط وأهبط. والقارب لم يصل بنا إلى البر. لقد سقط البز في الدهر وسقطت الدرجات. لقد سقط العالم في الدهر.. وأنا مفتوحة عيوني منسجمة مع المسق أتحدث عن أمواج تفرق شفافيني وتهمل على كل شيء وتدور: أه بالدوار موجي! ■

قصيدتان

فالد أبو بكر

شاعر مصري



أيد بيضاء تظهر وتختفي

غير عابى أن أتهم بالخرابة
أعرض أحد المارة
وأمرؤ يدي أمام عينيه
دوماً أُلقي في إثارة دمهشة
وأخيراً...
صبتهم ويبرون مكيدة لي
وأنا الذي كنت أُنن لي غير مرئي.

أي سلام

أي يد نظيفة وبيضاء تمتد
وتلقى بالغوث لفر جانح
ثم تختفي؟

لمن الموسيقى؟
لمن أكشاك بيع الررد؟

لا بد أننا داخل لعبة الغمائمات
القاعدة الأساسية:
أن نجرب أكبر عددٍ من الطرق
دون عبور واحدٍ من النورع الممطر بالفخاخ
ولا بد كذلك
أن مفتاح اللعبة دائماً في وضع التشغيل
لأننا نصاد
ثم نعود من حيث بدأنا
فهل يصني لنا أن نستجدي اللاعبين
لكي يوقفوا هذا العبث؟

في فضاءٍ مرآياً وزئبق

أتجسس على ذاتي لمصلحة العالم
لأن اضطرابي يخبر عن أدوات فراري:
عن السابقين،

عندما صارت الروحُ جداراً بين ذاتي والغابة
عرفت قوتي
لكني عرفت كذلك أن الذئاب ستطاردني.

وعن رغبتي في النجاة
فلماذا أعصبت إذا نهشَ كذبٌ ساقي؟
لا مفر من ادعاء الطمأنينة دوماً للخطر.

بإيمان المطارد في فضاء مرابا وزئبق
سأقول إن العالمَ يسرُّه موهبته الأولى،
وإن للمقايض هي التي تلون في يدي
دون أن يفتح بابُ نجاة،

وإن الأفتنل ألا ألتع في شركِ الراحة
لأنه ما من صخرة واحدة أتهالك عليها
وحين أسأل عن أعضاءٍ أخرى اختلقتُ
سأقول إنه الجنام

ما الجدوى من للثائرة بين يدي غابة؟

كلما صالحتنا يدٌ

أنصت للرحمة ما أنجزناه من فرار. ■



قبور في الحقائب

سالم الموكلي

شاعر لبناني



تقط نثرًا تراثيًا على الروية،

ومضوا:

يستأنفون الغربة..

حاملين قبورهم..

إلى رصيف آخر

.. ..

.. ..

مطر قليل..

وعائلة صغيرة..

تتسائد..

لتقوى على الغياب

عائلة صغيرة

لكن مقبرتها بحجم العالم. ■

تحت مطر قليل

وعلى بعد شهقة من المدينة

بالأوس دفنًا للشيوخ الفلسطينيين

على مرمى رغيث..

من أريته البعيدة

تقاسمنا المزارعة..

تحت مطر أكثر.

لم تكن على أهبة الليل

لكن ظلامًا آخر..

يسرى في الجفون

لم نقر على الحزن،

ولم يبك أولاده



مشاهد درامية

صادق شرشر

وهي..

بتحارب كدلى

دمعة الكحل للى وقت على الشيفونير الإزاز

خمس وأربعين سنة

عدوا زى الطوف

مساقة ما رفعت إيديها على خدّها

ويست ف المراه

لحد ما غابت نظرتها للجريحه

فى زحمة الأدرج

ورده ف الكشدارى القديم،

وشوية جوابات مريوطين

بخط ناعم حرير على هيئة فيونكه

تكريات قصة الحب الوحيد

اللى فصلت من تاريخ حياتها..

يظهر من وراء خلفية الكادر البعيد

باب الأروسة

وهي مستعجلة بئس ف الساعه

اللى متعلقه دح، المحيط

المشهد كله غرقان

ف دموع البنت النحيه

اللى قاتنها قطر الجواز

خمس وأربعين سنة

وهي قاعده قدام المراه

بتلف خصلة شعرها البويه

ويتم دح، التجاعيد

بخفه ويأس

من بين صوابها النحيه

- بيفلت العالم -

ويدوب

على

وشها

وينهار

جبل

المكياج

فى رعدة البورده الرخيصه

وابتسامه الروع المزيف

خمسه وئص وخمسه

- من خمسہ وعشرين منه -

وعقارب الساعة

بتشارو..

دع، الميعاد الغرامي

اللى ماحدش يعرفه أبدا!

...

دلوقت بتجرب النسيان

ولأول مره

بارتباك شديد جدا

بتحاول تشرح شعرها

وتبسم

لأحلام الليقطه

اللى غرقت

فى خلفية المشهد. ■



الإشارات بعدنى السلامونى



نسه ما جتش

يمكن الإشارات

وقلت التاكسى

ما هى الإشارات بترقب كل شىء

بس حاجتى

وأشكى لها على ظروف إمبارح

وأنا دايخ فى ميدان التحرير

على واحد يهرانى

ببيض لى من تحت تحت

وأنا باصم للأرض عشان تنشق وتبلمنى

قول ما أقول له

أندى ربح جديده

أو جديده أروح بيه

ومشيت

فى نص الليل

أو الليل كان فى النص

ملى فاكتر

زهرة البستان كانت مقفلة والأندى به

وبيان العاصرات

وقزاز العاصرات للى نايمة تحت الأرصفة

وكلاب

بكرنات محطه فى السماب

خالفين م الأرض

وضلمه بتهرب فى وشوش الذكاكين

للشارع كان قاصى

زى بطى بالمنبط

بس كان فيه بتكين

كانوا سكرانين

ولاسين بلسيل چونس

ويحترونى

فى اللحظة دى بالذات

بصوت لحيونى

لقت فيها خوف وشر

وهب وكره وجلس

وشوق وحين

وضلمه بتهرب من وشوش الذكاكين

وشارع قاصى

وبتكين سكرانين

فى اللحظة دى بالذات

لصليت أصرب دماغى فى المحيط

أنزله ع الأرض ولسيه وأمشى

من حابس على الأغلى الذى يتطلع منه وتمشى
زى الصراصير
ولا تصايد لشعر للى بتلعب فى الحكومات
ولا مواعيد البنات
ولا اجسام الستات للى باجههم من عقلى
الباطن لما لى انا
السهم
الأنيبه قتل
وزهرة البنات
أنا عايز أروح
أنا جمان
حاجكى لها
فى اللحظة دى بالذات

انتميت ببقى معايا سكينه
أشرب فى عمارات القاهرة
لحد ما تكدرك على للى نايمين فيها
وتبقى اكوام، اكوام
ولنوس عليها بجزمتى
وأقول
هى دى مصر العزيز
بس حالىجى
تلايين سنة وساعتين
ولسه ما جهتل
يمكن الإشارات وقفت التاكسى
ما هى الإشارات بتوقف كل شىء. ■





تقاطع طرق

منشعبات

إدوار الخراط

قا من النافذة، وأنا أشرب كوب الشاي
مناخ الطعم قليلا، وأحس أنني است
موضع ترحيب، أرى قطار أوكيوتو يدخل
ويخرج على التقنجان خارجا من المحطة
يستجمع طاقة متصاعدة، يصخب متصاعد،
حتى أسمع وقفته، هادئا يلح ببخاره المهدور
على محطة المضخة.

كنت قد جئت من القاهرة، لخدمة نهاية
الأسبوع فقط، وقررت فجأة أن أرى صديق
رواق الصبا القديم المحبوب، وزرته في تلك
الليلة التي لا أحرف الآن أين موقعها.

وافق فتح لي الباب، فرجى زيارتي غير
المنتظرة، وكان بالقنالة ينظرون بيهامسا
مخطط، مغرور للشر متلفح العينين، وخيل
إلى أن في غرفة النوم قدخالقة أحدا، امرأة
في اللهايب، لكنه لم يقل لي شيئا، ولم يلح
على أن أبقى، عندما هيمت بالقيام.

جاء قطار مصر متطلعا لا يولي على
شيء، أغم، رافع الصدر، يهدر بحر قري.

سمعت عن عرييلت هذه الليلة. حكايها
لي وفاق في ساعة رومان ومراة، وسمعت
طرفا من أبطالها شخصوها صامها، أحمد
صبرى الرسام، صديقي ولكنه للتركيب
الفرنسية ومصربه الأرستقراطية البوهيمية
مما، كأنه من عالم آخر وإن كان ابن بلد، من
هذا جسد، وقصرى لمر ساكن شارع
الإسكندري قديما، مدرس الإنجليزية الذى
منك صدره بما تصبر أنه إنشيطاد منظم له
- في ظل الثورة - وتعتبر محترم حيدا وسافر
أحيانا لمقبحته وألقبه، فهاجر إلى كندا.

وتبدلها وهذا، على الكبير، وكان يذافع،
بحرارة أكسر من التزم قليلا، من
«ديمقراطيتنا في كندا، ومات هناك. ثم إيهاب
المعزى الضخم، أسمر لكن لوجه ملامحه
خشنة فاطمة المحدود وإن كان فيها سحر
حورية داغمة وخفة دم لا يبال منها شيء.

حكى لي وفاق حكايات عن فيلا الشلة،
بلا مبالاة، وزيارة، وسفرية عاتية اصطلمها
حتى استعالت لطرة وسجية ثابتة.

كيف كانت للسوان - وحتى بنات الكلية
وخريجات الفلسفة والإنجليزية - يأتين إلى
للفيلا، ومعهن أو جماعات، الهاريات
والصحفات على السواء.

تُقلّ التوافد التي تحلّ على شارع - أو
مير - مهجور تحت خط السكة الحديد،
وتضام الأذوار العمراء - حتى في عزّ النهار -
حسب أصول المعربة الموصوفة. وبالفعل
كانت هناك في الفسحة الراسعة المفروقة
بمساجيد قديمة ولكن فيها نارة الازم، نهمة
مصايبحها القوية مصبوغة بالأحمر الكامد،
واضح أنه من لوان أحمد صبرى وأنه
صحبها بنفسه.

الشعر الأحمر - حسب السجوب البليزور -
يروج مناطق الأجسام المفقورة للفرقة للجرم،
مع برافدى چنكليس الفاخر الفاخر المدق -
الزجاجة كانت بـ ٣٥ قرشا، غالية لكن تستأجل
- في بطرته لتصامد صورات النشرة
والاستهتار وضرب للنذا بالهزيمة، تدفعهم إلى
استغراق الحواس في سمادير الهوين، غسبا لا
معة، ورفضاً للتصاوغ والامتثال.

من حكاياته أن صفة بدر العرب - خريجة
الفرنساوى - كانت بعد أن تشرب وتبال عظمها
من اللهب، تنام وتضمض عينيها، تمت الثور
الأحمر، وكان أحمد صبرى يرسم رسومات
شيقية على ظهرها المستقيم الطويل بفرشاة
رقيمة، بينما وفاق يثر عليها الأشعار الماجنة،
موزونة مقفاة، بالإنجليزية، لا يكاد أحد يسمعه
في وسط الضحك والصخب المستميت، فوزى
للمر مستلق على ظهره كأنه ليس هناك، يحدق
في السقف أو في بواطن خفية حتى عنه، بينما
إيهاب يرأس حول الحقة للمحددة المرسومة
رقصة الهند الممر يطلق - مشرورى -
صياحاته في أفلام هوابود.

كلهم بعد ذلك أصبحوا محترمين -
فتماعدا أحمد صبرى الذى عاش ومات
عقريا - تزوجت صفة بأستاذ مصرى يدرس
الفلسفة بالفرنسية في طرابلس، وانفصلت عنه
بالتطلق، بعد الأوى، وبعد أزواج صقلية
وعصبية - دخلت النصحمة وأجرت التحليل
النفسي اللازم، وكله - وبعد ولد وولدت
أصبحت - طمعا - فراسدين لا علاقة لهما
بمصر، إلا علاقة عاطفية غامضة وحلوى
زينة فوهما للثقافة الفرنسية، وربما نساء
عريقة، من يعرف؟

قال لي وفاق إن شغلهم أساسا كانت
استبطاد السوان واستدرجاهن إلى أحباب
النسوان. هكذا قال.

أين هذا من حكاية كأنها ضاماً من
أحباب أفلام هوابود في الأربعينيات، عن
شوة القمر القضى وافر مصابيح الكورنيش

البنفسجى الهادئ.. فى ١٩٤١ .. على أمواج سيدى بشر الحاملة المذراقة صدى زبدية الأبيض، نجوى الحب الطاهر، وأحلام الزهرة النائية الخالية ليس فيها إلا الحببان، كأنها الزهرة المسمومة التى تحيا فيها.. فى عجمة صالة السلما، لمدة ١٠٠ دقيقة.. حيريات مثل دوروثى لأمور أو دلويس داريو، مكالات بدوية لا يحد من الزهر الاستوائية الضخمة، صفراء ساطعة وحمرات ناصعة تلفد للوجد وتندل على الصدر تخفيه.. هل كانت الصدور عارية؟.. وللجولة ضائقة حتى الأقدام الحافية، مصورة بحق من جدائل رفيعة متفصرة من سفن نخل الجوز الهلدى.. الرومانتيكية كان قد عفا عليها الزمن، وبسرعة.

ترحف صفة بدر العرب فى الأربعينيات فى ذنب الشهبان الفاخر، ويهزج ما أراه هذه الأيام.. من أراه.. على قمصه ويديه، كالحبوان، فى شوارع الزمالة، هائل اللحية وللشعر المترب الأمع، جلبابه الواسع لا لرب له يسقط على جسمه فى الفشار.. (الصوره غير قادر على أن يقيم عوده، من المشوخرة أو من مروحى لا أعرفه) يرفع إلى عيولن لا أميق نظرة الحيوان الإنسانى فيهما: اللثة والتمرد والتمسرح وبهاية التأس على حافة أمل غير عاقل، من هو؟ وإماذا هنا؟ حرية الزحف على أرض الشوارع بين السيارات التى تكفاهد والسيارات المركونة على الجانبيين، أمى خبير صند من سجن دار المسنين أو المستشفى الحكومى للرب المهيمن؟ الزحف على الديدن والقدمن فى سرة الشيق أو سرة الانسحاق، من أجل حرية موهومة، أم لغها الوحيدة المتبقية؟

(بدون تاريخ، وبالتكلم الرصاص)

عزيزى..

لعلك الآن.. أو منذ عدة أيام مسحت.. تبط شفطك السفلى فى هدوء نفسى.. وتكفر محاسنة فى يوم من الأيام.. لا وجود له إلا متى وجدت الحاجة إليه.. وتستطيع أن تبرهن على ذلك بالتقصية التى بين أيدينا الآن.. وهى حالة اسديوق فرحنا، كان يتكلم هذه الماطفة طالما كان فى حاجة إلى استعمالها لغائفت من جميع الدوايح كالاحتياض غير الشريف مثلا.. والإحتياض الأدبى.. والاحتياض الفلسفى.. (إزع سامى يشرق الجواب ده) .. ولكنه بمجرد أن انتهت

حاجته إلى فوائد التظاهر بهذه الماطفة بالنتقاله إلى جور آخر.. كحف عن هذا التظاهر، مما وكبت صحة التقصية التى بين يدينا.. هذا ما يخل إلى أنك تفكر فيه الآن يا حشرة القفوس، المسحر.. ولكنه مخطئ إذا خيفت ذلك لأن خطابك لم يصلى إلا أمين.. وأرجو قبل أن تسمع للشرح التالى أن تسقط من حسابك عقوبة كاذبى المشهور! لقد أرسلت خطابك إلى صفت من يوم ١٦ أو ١٧ الماضى أين كنت؟ حسنا! إلى تركت صفت إلى السويى للمامرة يوم ١٤ شاما، وعلى ذلك لم استلم خطابك وطما أنت أعلم متى يعقل الصابدة.. وتبما بهذا المص تصليح أن تستلج دون عاء لن.. أهلى فى صفت لم يهتموا بإرسال الخطاب لى إلى السويى.. وكنت أنا واتقا لك أرسلت لى خلال هذه السدة فأرسلت لهم خطابا أطلب فيه تحويل خطابك إلى.. هل تعلم ماذا كان الرد؟ وإماذا نرسل لك الخطاب، اتدنى أن تمكت فى السويى أكثر من ذلك؟.. فأجبت: إبنى حبر أن أبقي فى الجسيم إلى مالت نهاية.. ومالهم دعوة بن يعترى الجواب!.

وبعد أخذ ورد كالمراسلات الصلحمة شاما ثم إرسال الخطاب المسكين مع رافع من لششام على عهد الطاعة والجمود.. الخ. وهانذا بمجرد وصول خطابك أسرع بالرد عليك.. والواقع أننى أصحرف بأنانية غير مباشرة فى إسراعى بهذا الرد.. فإبنى قبل أن أهتم بالرد عليك سريما لأجل نفسك، أسرع فى ذلك لأننى أشعر بصلحة شديدة لكتابتك إليك يا صديقى.. وأنت لا تهمل هذا للروح من الأناوية بدون شك، والواقع أنك صعبان على..

.....

عزيزى وصديقى المحبوب..

لنيس هناك ما هو أشد ليلاسا للنفس الصاعدة من أن تكتشف أشياء ما تكن تود رؤيتها فى يوم من الأيام.. هناك بعض من الفارس.. لا تهتم كثيرا ولا تتأثر بما تصدها به الحياة من صنمات متخالية، فهى تتقبلها فى خضوع حيرانى ساكن.. وأفكر أنك فى خطاب من خطابك الماضى تكررت لى مثلا شيئا بذلك، هو «حمار السن».. أما تلك النفس المساسة اللينة المفعولة.. فإنها تشور لأفك شيء، ويؤلمها أقل شيء وتوجعها أفته الأشياء أين كذلك؟ عزيزى؟

لست أدري.. ولا أهتم.. إذا كنت أكعب كلاما معقولا لم لا فما بهم هو أننى بهذا الكلام لا أفعل أكثر من للتعبير عن مشاعرى الحالية.. بكل بساطة وهدهو.

.. اسمع يا صديقى! يخل إلى أننى يسويل أن أنصت إليك بأشياء قد تدفك وقد أكون متصرعا فى الإصانة بها، لقد اكتشف فيما بعد خطيئتي فيها.. فأقدم.. ولكن ذلك لا يهم صامت بهذا الكلام أسرى من نفسى.. بذكر هذه الأشياء، التى تؤلمنى، فى قلبى.. قسوة غريبة.. يخالطها.. وتصور الجنون.. شيء من اللذة الغريبة الغائقة! إبنى مجنون يا صديقى.. ولم أتم أكثر من ساعين لىة!.

.....

لست أذكر لمن قرأت مرة وصفا دقيقا يشبه حالى الآن تمام التشبه، وصف إنسان محموم يقتل دون انتفاع فى فراشه بأحدا من مكان رطب قبيل يخلف فيه حدة ألومه.. ولكنه لا يجد أبدا.. إذ ينسى أنه أبدا ذهب.. ولقد معه الحمى التى يهرب منها.. أغلبنى أذكر ذلك فى قصة فرتر الحس، نعم.. فساما.

هذه هى حالتي شاما يا صديقى.. أننى أهرب من الحمى القاتلة التى تهرأ نفسى فى قسوة مقيفة.. إبنى فيه عليل مدهور يهرب من دله.. وهو فى كيناه، محال أن يعالج نفسه، وأن يغف ألومه أو يتسامها.. أه يا صديقى لو أستطيع أن أحبر لك تمهيدا كاملا عما فى نفسى.. ولكن.. ألا تذكر كلمة جبريل.. وكيف وصف الكلام بأنه ولو كان نهيا.. فهو سلاسل وقود! إبنى أتأمل فى صنف إذ أجد نفسى عاجزا عجزا غريبا عن تصوير أشياء أحسها تملأ حياتى.. وتندلع فيها لها وضراما.

أأن كل هذا الذى أشعره بعيد عما يشعر البشر ربما يحسنه.. لأن هذا غريب عنهم ويعود عن دينام.. أبنا لا أجد فى لغتهم للثوية.. روحها السماء الممهدة.. ما يمر عن اصطحاب الريح الدامية التى تزار وتكرر فى أصاقي؟

..هى رغبة اليهمة فى اليكاه يا صديقى.. ولكن هذه الرغبة ذاتها تبعث فى شعورا عميقا بكرهها إلى حدود لها.. وهقد عبق متجهد.. واصطاب.. لأننى لا أعرف إلى أين تنجى هذه الكراهية أو إلى أين يندفع هذا العقد الأسود المجلون.. لا جهة موية..

ولا مصدر معروف.. إنها شبه شيء مخيف
ثالث مهول يدفع في كل اتجاه وكل مكان يا
صديق.. دون أن يذهب إلى أي اتجاه أو أي
مكان، دون أن يتوقف لحظة أو يستقر ثانية..
وهو في أثناء هذا كله.. لا يلبى عن ذريف
ممدد وزفير مخيف.. محطما.. محمرا متقدما..
.. إنها حالة مخيفة يا صديقي.. يخيل
إلى أنك عاجب.. دهش ولكن.. إنني مثلك
تماما إن كنت كذلك لهما اللزيم!!

.....

إني أجن يا صديقي.. لماذا أقلم هكذا؟
ولأي غرض أو سبب؟

لست أدري لماذا أترسم أمام عيني الآن
كأنما بصروف من دم وثار كلمات ناجية
المخوفة:

«الطحن يا سفين - مزي في حراب»
«كل برق بيين - وامض كسراب»

.....

يا إلهي.. إن صورا بشعة تراود ذهني
أول نهار.. وأشكالا مخيفة لا نهاية لها ولا
حصص لا تنى عن تمزيق حيالي المتحد
بأسننها الدامية..

ويخيل إلى أحيانا أنني أصمى.. محترق
.. نعم.. ضامنا.. تصور لإنسانا أصمى.. وهو
يشغل بذهب هائل لا يبطي يبعث فيه كل ما
يمكن أن تصوره الأبالسة من عذاب..

هذا الأصمى.. وسر مدرعا.. متعلقا..
وقد أحترقت النار جفونه الصفصنة.. وقد فرد
ذراعيه لسميرتين كأنما يصاد على الهواء...
وقد تسلفت من جسده المحترق شرائع من
الهم المحترق أخذت تصح لحد ما.. وثار..

أهي النهاية يا صديقي؟ لماذا تنفجر هذه
الصور المخيفة في مخيلتي بهذا الشكل
الرهيب؟ لقد كنت أفسد منذ زمن طويل
بشيء ضامض لا أدري كله.. كنت أفسد
أحيانا بأنني موت بارد متعفن.. وأحيانا أفسد
بأنني نعت رداء السموت البارد هذا أحترق في
سكون مخيف.. ولكني لم أكن أدري أو أصور
كله مشاعري حينذاك.. فهل هذه الشعاع
التي كانت غامضة علي في وقت ما هي هذه
الأشباح الضخيفة التي تظلي الآن رويدا؟

لست أدري أشكر الرب أو ألعن قدرتي إذ
أزاح ذلك النضال..

.....

ما هذا يا صديقي؟ لماذا تعجب؟ هل
هناك حقا أجدية؟ وإذا كان، فأى معنى هناك
لحياتنا هذه؟ لست أدري.. ولست أعلم كثيرا..
كم أنا بعيد.. متخفى.. مغلف.. سجين..
أفهمني أنت على الأقل يا صديقي؟ ولكن لا!
يا صديقي.. لا تفهم شيئا.. لست أطلب منك
ذلك لأنني لا أفهم أنا نفسي شيئا.. إنني لا أفهم
شيئا على الإطلاق.. وإن أفهم.. أبدا أبدا...
.. إن بعض النمرود تحول في عيني..
ولكني أسرع بتجفيفها في وحشة غريبة..

لماذا أطلب من الناس أن يفهموا
يا صديقي.. طالما أنا لا أفهم شيئا.. ولا أرى
شيئا على الإطلاق؟..

.. أفكر في الانتحار كثيرا.. ولكن هل
أدري أن أنتحر حقا؟

.. أذكر كلمات هاريت شلي، إذ تقول:
«فكرت في الانتحار كثيرا بالراح.. وكثيرا ما
كنت أسقيط في مصوم الليل.. وفي نفسي
غصة أليمة وتصميم عميق على الموت..
فأظفر خلال النافذة إلى الكون وجمال الليل
فأردعهما ببعض النمرود.. ثم ألقت حولي
مزرعة اللقويات اللامعات، في ألم.. وبعد ذلك..
أذهب إلى فراشي كي أنام إلى الصباح..»

.. هل أدري معنى هذا؟

إنني أكره الناس جميعا في حدة وجنون..
هناك إنسان واحد يخيل إلى أنني أجه..
ولكن للفريب أنني أشعر نحوه بسبب هذا
العجب ذات الكراهية وذات الحقد.. إن نفسي
مسممة..

يقرأون إن الألم يسهل للنفس ويظهرها..
فما له لم يبعث في نفسي غير السموم؟
إنني كنت مجنونا ولقد بدت شيئا هالكا..
وها هو ذا يستقي..

أنتذكر قصة ذلك الطبيب الذي خلق
مسخا؟ وأحييا ميذا.. قصة.. قرأتكشتين،
أنتذكر؟ أنتذكر كيف أطلق هذا الوحش في أثر
من خلقه فطمعه وسحقه سحقا.. يخيل إلى
أنني كذلك خلقت وحشا..

وإن هذا الوحش يطلق في أصعابي..
إنني طريد..

أفهم شيئا يا صديقي؟

خير لا أفهم.. ولكني بالرغم من ذلك
أنتظر منك.. بل أتوسل إليك أن تتكلم.. وألا
تؤلمني يا صديقي، ولو دفعك هذا إلى الكذب
علي..

نعم لا تؤلمني.. فكفاني نفسي.. وكفاني
خيالي.. وكفاني إلهي الطويل..
.....

لئن أنت الآن يا صديقي؟

إنني في حاجة مخيفة إليك يا صديقي
المحبوب..

إنني في حاجة إليك أيها السلاك الهادئ
للنقى البسيط النفس والتلب.

يا إلهي.. كم يخيل إلى أنني طفل صغير
يجرب.. وإنك لي أب حنون! عطف!

وكم أشعر بلذة غريبة لمجرد هذا الشعور.
تذكر يا صديقي.. أنني خلقت وحشا
وهو يقتلني الآن رويدا فإياك أن تخلق أنت
شيئا.. فلتمت في سكون.. بعيدا.. في
صحن الحيلة الهائلة بروحفتها..

من يجرب أن يكتب الآن بهذه الحرفة
بهذا الدفق غير المحكوم، بهذه اللامطرفة التي
لا تفعل من نفسها؟

ومن يستطيع؟

الآن؟ في حصر ثورة المعلومات
والتكنولوجيا المالية، في القرية الكونية
الواحدة، في عصر الأقمار الصناعية، في
عصر ما بعد الإمبريالية، ما بعد الصناعة، ما
بعد الحداثة، ما بعد العرب الباردة، ما بعد
التوازن النووي، ما بعد تلك الإمبراطورية
الديفوقية، كأنما هو عصر ما بعد الحياة
نفسا..

ولماذا ندون هذه الكتابة.. أو ننظر إليها
من علي؟ ألا نأخذ نقاشها، أو نخرج من ورعها
حقايقها؟

ما شأن ذلك كله بأي شيء؟

وكيف أستطيع أنا أن أبعث هذه «الروح»
بعد نومها الطويل، وأن أخلق «رواية» كأنها
في نفسها فراكتشين الذي يحدث عنه
صديقي القديم.. وروح الكتابة الراضية.

ها هوذا «النص - الروح» يحكف على
كانه، علي مرآة لا نهاية لتجد صورته فيها..
أصدة الملح متكررة حتى المدي..

السلاك للنقى البسيط القلب؟ صحراني
الهائلة بروحفتها؟

من؟ أنا؟

بعد طول جهل ما قد وصلت، وبدي
خاوية، إلى مزي حجري، مؤقت جدك،
عدد تقاطع طرق متضعبة، وشتي؟ أم في
نهاية طريق؟ ■

سيراميك خيرى شلبى



وردية اللؤلؤ فى عمل فنى كبير لأنه صاحب تجربة فنية ترضيه للتحدث فى هذا الموضوع.

اعتراه التوتر، شعب لونه، تلمح، شعرت بأنه محرج من وجودى كأني رقيب على ما سيقول، فاعتزلى المخرج والإحباط بصورة صالمة. قررت الانصراف فى الحال. بذل محاولات كثيرة - بروح عبث - لاسترضائي، لكننى كنت قد انطقت هاماً حين لاحظت أنه بدا عليه الترحيب بانصرافى بل إنه لم يخرج عن التصريح - ربما حين أن يدرى - بأن أنظرة فى صالة الانتظار.

صار وجودى كحتمه سواء. بذل جهداً كبيراً ليأتينى بنسخة من العدد المنشورة فيه أقصوصتى السابقة، ثم اصطحبني إلى باب المكتب فى مودة. داخلنى شعور بأنه يود أن يهرب من إكمال الحديث.

سألنى السؤال التقليدى الذى وسألته دائماً أبداً فى الشهور الأخيرة:

«ما أخبار السيرة؟»

ظننت، كالعادة، أنه أخبرني اقتنع بضرورة فعل ما قطعته أنا منذ عام؛ شراء محرك مصحح للسيارة من بورسعيد حيث إن المحرك القديم لم يعد قابلاً للإصلاح بحال. قلت له - أعجب الظن لأشجعه :

صاقت بأمثالنا من الذين لا يزالون يأخذون الأمور على محمل الجد. لاحظت الانتشاء والرهج ربما كانت فى الضوء الوحيد المونس للبهج فى حيالتنا للقائلة. لكن ما أندر هذه اللحظات وما أبعد المسافات بينها.

وسرَّ بأن سيظهر لى كل حين. وأخرج بأن سيقراً أقصوصتى فتتمضى للقراءة عن رهج وانتشاء لمقارمة التمسحر الزاحف وإيقافه بعيداً عن حديقنا.

لم يكن بيننا اتفاق على موعد محدد، لكن جرأاً من للفرحة أن أفاجئه بالعمود على غير موعد.

دخلت عليه مكتبه محققاً جلجلي المصطفين من للفرح، طارواً لمبدهما على الأقصوصة والأخر على مخفر من مشاعر وخولطر جمعت خلال الأيام للقاتلة.

كان مثالا على مكتبه. أمامه غادة حسناء ممسكة بقلم وأوراق تدون فيها ما يقوله.

التفتض وإفا فى ترحيب شديد يشعلى به ارتباكاً عظيماً وقع فيه بمجرد دخولى. بعد تردد قليل أصطنى وجهه مستجيباً لمحاورتي تقبيله. ثم قدمنى للأئمة وجلس مستأنفاً حديثه معاً. فى مراسلة مجلة أجنبية تجرى حواراً مع عناصر متحددة ممن لهم صلة بالليل، صناع الليل. ولما كان صديقى كاناً ليها منذ اشتغاله كموزع للبرقيات فى ليل القاهرة إلى نموجه المبكر ككاتب ومبر عن

قا أنا أحب صديقى الكاتب الكبير وأقدره وهو - فى ظنى - يصبنى أيضاً ويعتبرنى كاتباً كبيراً.

صديقى الكاتب الكبير مصطفى، زف لى خبر نشر أقصوصتى للسابقة بفرح طفولى كبير، وطلب أقصوصة جديدة لنشرها فى نفس الجريدة التى يحمل بها.

صديقى يقيم على الظروف للمادية المتجددة التى يعانى منها هو ولذنده من الكتاب الذين أصطرا للكتابة كل شيء ولم يحصلوا منها على أى شيء. وأنا أيضاً. أعتقد - أفكر ظروفه ككاتب كبير، أقل منه قامة فى دل أجنبية يمتلكون طلائرات خاصة وأرصدة فى البنوك لا تكفد مقابل كتاب واحد فى حين يمكن هو فى حارة فى حى الكيت كانت لإمابة.

صديقى مثلاً فى كتابته لكنه - يقينا - ذو قيمة يهرقها كل من قرأ قليله. وأنا على غزارة ما يكتب يحدونى الشرق ذلكم أبلغ ما بلغ من ذيوخ صيت بين الفقدان من أبناء جيلنا.

صديقى يحب حديث الكتابة، ربما أكثر من حبه لعملية الكتابة نفسها. وأنا عند الحديث فى الفن عاشق مقرون وديف معنى. يترجم حديثاً أنفسي استماعاً. نتبادل الروع والانتشاء ساعات طويلة ربما عبر الهاتف، ربما سورا على الأنفم فى شوارع القاهرة الكتيبة للتى أسبحتا نضمر بألها قد

- تمام -

لمع في عينيه بريق طغرى عابث، قال:
- «لن نتمكن الآن مع الأسف! قررت أن
أركب لعمولك المصام بعض السوراميك! كان
لابد من تغيير أعمدة المرحاض البلدية بقعدة
أفريقية ذات سلطانية! العملية فحشت! دخلت
حتى الآن في ستمائة جنيه! بعد تركيب
السلطانية لتضع أن المصدري بقصصها! ثم
ستون جنيها هذا المصدري! تبقى خلاصات
السفن والبارد، ويظن الله كم ثمنها،

استطرد كأنه يمتدح عن هذه الرفاهية
الفاخرة:

- «نؤمن نتمكن العيش في مواجعتي
عندهن سخن وبارد ومرحاض أفريقي!
مرحاضى شيء بشع وغير إنسانى! لم تعد
مفاصلى تقوى على التفرص فرقه! ثم إن
الفاصل وقعت في الراس ولا مجال للتراجع!

نبهة الأسي كانت لتضج بزهر كبير
عصى على الدغلي، لمجرد أنه أصبح يقوى
ماديا على تغيير المرحاض.

صبرنا إلى الدرجة المفروضة بالسجاد
وأطعم للجولس من الجلد السمين، والحوائط
كلها مزينة بصور لزياء العالم كله وبعض
رجالنا مصر دلمل براويص صغيرة متساوية
الأحجام مرسومة بالكاريكاتور الملون. نكلنا
أمام باب المكتب قلت له:

- «أنت ستكتف مبلغا كبيرا! قول نويت
على البقاء نهائيا في هذه الشقة في هذا
الحى الشعى لشكط بالشقاء!؟

التكلم شاربه التكليف ثم انقرد. استدره
مشوحا:

- «زوجى قالت إننا يمكن أن نسترد هذه
الفرقات حيلما ندره الشقة! ولكن إلى أن
تظهر لي شقة جديدة من عالم الغريب فإننى
مجهز على تغيير وضع المرحاض!.

قلت بحماسة مفاجئة:

- «ستكون الجدران كلها بالسوراميك!؟

- «نصفها فقط! والباقي بالزيت حتى
لستف! أما المطبخ فتسجله لحين مسرة!

- «على فكرة! عليك سوراميك كيوبراتا!
إنه جيد يعطى للمصام أبهة! كالقنادق
الكبرى!

- «استرنياه بالفعل! أصحاب البيت
سباكون في الأصل وأحدهم يقول العملية
كلها! لم لكن أعرف أن العملية تأخذ كل هذه
الشيخة! هدم أرض وتغيير مواسير وحفر
حوائط وبهلة! شغلانة!

- «بالناسية! هات المواسير من الدور
الجديد لتصل لكى يحتمل مدة طويلة حتى لا
تقع فيما وقعت أنا فيه إذ بدد أن تكلفت للعمام
الشيء القلائى اكتشفنا رشح مياه في حجرة
نوم الأولاد في الصالحات المتصل بصروض
العمام! جئنا بالسباك فقرر أن ماسورة السفن
هى التى ترشح ولكى تغييرها لابد أن نهدم
جزءا كبيرا من حائط الحوض! لكننا أجلنا هذه
العملية حتى نلحظ على كرقونة سوراميك من
نفس الدور نفس اللون أما لتحقيقه فإننا
أجلناها لأنها تتكلف ألف جنيه أو أكثر!

ولم يكن شيء من ذلك قد حدث. وقال
صديقى:

- «اليوم سأنزل لأستدرى خلاصات السفن
والبارد!

قول لي إنها مرتفعة الثمن جدًا
تقدمنا خطوتين نحو الباب العمومى.
ترقنا. قلت:

- «هناك نوع ممتاز جدًا من الخلاطات!

تجد على مقابض الصابون نجمة حمراء
ونجمة زرقاء! الحمراء للسفن والزرقاء للبارد!
لقد جريت هذا النوع مؤخرًا فاحتمل عصف
الزوائد وكثرة استعمالهم!

وكنيت قد شاهدت هذه المقابض الأنيقة
ذات النجمة الحمراء والنجمة الزرقاء!.
حمام قصر صديقى السيترست التلفزيونى
المشهور جدًا كابى الهول. وقال صديقى
الكاتب الكبير:

- «أعرف هذا النوع الذى تقول عنه! وقد
أوصيت به!

- «هل اخترت لون السوراميك!؟ اللون
الوردى عندى شكله مبهج.

- «تخيلت زوجى لون قلم الحبر الذى
أشغفه! اللون اللينى! اخترناه أيضًا بغير
رسوم.

- «جميل! على خيرة الله!
- «ننهائنا!
- «طيب! طيب!.

سلمت عليه بهزاره. استدار عائدًا إلى
مكتبه وضيعة. استدرد مخجها إلى الباب
العمومى. ففتحت الباب واستدردت ثانية
فلمحت صديقى يظهره العريض يمشى
متخفًا كالأرزة الخارجة لثراها من البحيرة.
كان سعيدًا في مشيته! وكنيت سعيدًا لسعادته
ولكنه حيلما احتدل في مدخل باب مكتبه
وأعدتلت في مخرج الباب العمومى تلاقى
نظرتنا عن بعد. فلاحظت أن التغطية الكفية
قد حقت وجهه كمن أفاق من حلم مبهج على
واقع غير مبهج. انتقلت التغطية تلقائيا إلى
وجهى. فوجئت بصنوه الذين على سلم
الزول، فأنبأنى برق الصنوه الخافت بأن الليل
في الخارج قد أسانف مسيرته السرمدية. ■

ابن حليق الحمير

أحمد الشيخ



قا

حبست نفسي في داري واعتزلت الناس، لم أكن أعرب من يوسف ورجاله الأرائل أو أفر منه ومنهم خوفاً من المواجهة وقد صارت المداورة مطلة على رموس الأشهداء، كان من المصسوب أن تصبني ضربة غائرة حتى ولو كانت في داري مسكوكة الأبواب والفتحات، وكان من الممسوب في زمه أن يصدت أي شيء، حرق أو خلق أو خطف وزرع رعب في قلب القلب، أكذب عليكم وعلى روعي إذا قلت إنني في تلك الأيام لم أكن أعلم أو أحرص على استمرار الحياة، ربما لو كان غيري في مكاني وفي مثل عمري يقول لنفسه إنه شيع من الدنيا وماضيا بالطلوع والعرض، تزوج وغلف للدنيا نسل يحمل اسمه من البنين والبنات، ورباهم وعلمهم حتى تكثرت لكل واحد منهم شخصيته الممدودة للمصسوب حسابه، صاروا آباء وأمهات وأعطوا للدنيا خلفه تحمل اسمي في شهادات الميلاد، وربما.. أقول ربما يتهور ويرمي لنفسه في سكة الخطر بدلا من أن يتحاشا ويتقاعد عنه، ربما لميحت لنفسه ولأناس أنه جسر وقادر على المواجهة في الوقت اللائق، ذلك أن الحياة نفسها تتطلب الجسارة والإقدام، لكن المسألة لم تكن يمثل هذه البساطة، شعاعة أو جبن، خوف أو اندفاع، أبهى أو أسود، المسألة أنه لكل كائن حي تاريخ وطبع وفكرة ثابتة عن نفسه وعن الآخر، طيب نتكلم بوضوح أكثر، لو افترضنا أن فارسا مغورا اختار أن يتحارب فهل يتحارب مع

فارس يساويه أم يرمى نفسه وسط مجموعة من الكلاب المسمورة؟ أحسب أن المسألة اتصحت أكثر، سوف يختار الفارس فارسا ليصارعه، يصرعه أو يسقط في الساحة سهوياً بشرف، ولابد أنه سوف يرفض الدخول في عراكه مع الكلاب المسمورة، طيب.. نفرض أنه ليس هناك في الساحة غير قطع من كلاب أصابها الصغار فماذا يفعل الفارس؟ يهرب أم يندفع متحمساً بجمره ويحصل على لقب فارس شجاع في مواجهة قطع من الكلاب المسمورة، أعتقد أنني ألوئحت كل شيء، ولزم أن أطمئن إلى وصول رسالتي إليكم على النحو الذي كنت أرجو لها الوصول، بقي أن أذكركم بالثأر للشراردة الذين لجسوا في أركان الكفر وصارت لهم أبواب ومخالب، نسوا عيولهم في الأركان وبنوا مثل لهم للقتل على قنبر الناس، يرمونه بأنهم حراسه ورجاله الأوفياء وما هم بأوفياء إلا لذرأهم حتى وإن كانوا يحيطونه بكل هذه الهالة من التوفير الزائف لأغراض تخصهم، وقد يتدبى له أنه يكرهم ويقر شأنه لكنه علو وارتفاع لحسابهم لأنه يتحول دون أن يدرى إلى سائر أو سائر يحتمون ويزاه ويمارسون الحياة من خلف البمع المرسوم في عقول الناس، يطلقون لأبيدهم في أركان الكفر بكل ناه، ومحولاته وأرضه، وهو مثل خيال مائه زوج واحدة منهم اسمها: أسوطة، وإن كانت في الأصل بنت قطع طريق أو شريح منسرق سابق، فهل كان من الحكمة أن أدفن نفسي وأنى أكثر

وأحسب وأشعر بالفطر الناهم الذي استتب أو كاد أن يستتب. هل كان من الحكمة أن أدفن نفسي في قبرهم القويط حياً، أم كان الأفضل أن أربب نفسي وأن أستمده أستحي بمن يحين من الأمل والأصحاب وأصحاب المصلحة في بقائي لأشهد بما جرى وما كان من أمرهم وأمره؟ ولابد أن الحياة نفسها تستحق من العقلاء بعض الانفتاح والصبر قبل دخول مثل هذه الشراك المداخلة التي تختلط فيها صفات من يفرضونها بالرغبة أو بالإكراه، وطبعاً هناك فروق بين من يدخل معركة برغبته ومن يدخلها مكرهاً أو شبه مضبوط، لكن هناك أيضاً أنواعاً أخرى من الشراك، غصب بالإرادة أو إكراه بالرغبة، مثلاً، لو أن صديداً شاء أن يقطع العمود في ترعة وجهاً ورمى نفسه في وسط للترعة مثلاً كنا نغفل ونحن صغار، سيكون أمامه مهزب وهيد، أن يعود لنجود من الفرق أو لاحتلالته على الأقل، وفي مثل هذه الحالة يكون دخول معركة العمود في للترعة إكراه بالرغبة أو غصب الإرادة، طيب لو أن رجلاً مثلي شاء أن يضمن الشهادة وتناخض في ذكركه أشواء وتاهت أشيائه وخطو هو بعض الأحداث بقصد كي لا يلو القصد الأصلي من شهادته، وفي مثل هذه الحالة يحدث أن يتره هو نفسه عن أعراض البسطة في بعض الحالات، فلابد أنه في مثل هذه الأحوال يكون قد دخل معركة الصعجة غصباً بالإرادة أو إكراهاً بالرغبة، طيب، وماذا عن مواطن من أرباط الناس يراجه عصابة من مشايخ المنصر

استولوا على كفر كامل بمحمته للشاي، هل يتقدم بكل التهور ويذهب أمره برصاصة في الظهر أو في الصدر ليلا في قلب النعمة أو نهارا وجهاراً في عز ظهوره يوم شمس وهم جامزون بشهوده أنزور الفئور يفتقون لتهمه الشبهة في علق المقتول، يهجر الأوغاد حمة جهائاً وعلى رموس الأشهاد وقد حملوا على أكتفاهم سلاح الجريمة مثلما فطروا عسرات الفرات والداس ساكنة، والصدمة الشلبي في حالة درشة أو غيباب غصب بالإلرة أو خامتع لعائلة من حالات الإكراه بالرغبة المصيبة؟

قلت لروحي لأخلص روحي من الهم الشقيل.. ياولد.. لقد كان من صابر اليوم صعدة كفترا مصريا على ذلرك سابقا فلماذا لا تامل أن تكون اليوم مصوبا على دواكر؟ ولماذا تركته لهم كل الوقت ولم تلازم في- الأريأت العرجة لتحميه من قلة وعيه بهؤلاء الناس؟

وقلت أيضا:

لما ذا لا تصالح في الوقت الصالح أن تعيد الأشياء إلى أسرتها الأولى، ولماذا لا تميد لتزيب الأحداث مرة أخرى بحسب ما تسيطره الذاكرة؟

وجاوبت نفسي:

أعرف أن للصدمة الشلبي صلة قرابة من بعيد باندا، وأنه لابد أن فرعا من فروع الشجرة القديمة لأملى كان قد التقى بفرع من فروع الناس الشلبي، ومادامت البصلة كانت باتم فلماذا أنه هناك الالتقاء بين كل البشر بنسب متفاوتة، ولابد أن علاقتي بالعمدة أروع وأقرب من علاقته هو نفسه بالذاس الشراونة، ولابد أن لدم سوف يحن يوما حتى وإن طال الانتظار، وماذا هو قد طلع من فرع شجرة قديمة خللت أنا من فرعها المجاور أو البعيد فلماذا من الفروس وراء الجوز المفقوس في الأرض صحوح أن الأكفان تقادمت وأن الأبدان، ضلقت وأن عظام الأموات تفككت، لكنه سبحانه وإعيب الذاكرة التي تعد أسماء من رحلوا عن دنوايا نفس خذرت على إحياء العظام وهي رميم..

في حكاياتي جسنتي لأبى حكاية عن أصل جدي لأبى، كنت تقديها لنا ونحن صغار بينما تكلف حوالبنا مخالفة أن تسمعها

أبى أو غيرها من أقارب جدي لأبى، وربما بسبب ذلك الخوف نفسه كنا نحاول أن نصنعها ولا نستطيع، لكن تكرار الحكاية جعلنا نخطئها ونحتفظ بها دون أن يجرؤ أبى ولحد ما على اللوح بها أو الاستفسار عن مصداقيتها من أحد، كانت حكاية مخبوءة وتوشك أن تكون مخفونة في الرعي القديم لكنها فرت من ذاكرتي واستقامت بنفسها للشماعة بينما كنت أحاول أن أعيد الأشهاد إلى أصولها القديمة، وأصبها حكاية عارضة وباشقية وبلا وزن إلا كونها محدودة في الجذور القديمة التي التفتت مثل أسماها في التراب، وكانت جدة حتى لأبى ولدت سمع بدلت مسبلته الواحد الرباب مانع للوصف والأرزاق، أسطاع من الجمال ما يفرق الوصف ويحجز عن وصفه اللسان، لكنه ضيق في رزقه فقصن في التراب مثل عرائس شلود للبري وقد غطت حلاتهن أسراب الشهاب فطورت البهياض والفمضلات الصدورة التي تفرزها وتركها دواكر سوداء متقاربة تملأها النفس رغم أنها في الأصل حلوه ولابد أن الفقر عاندهن في صباهن مثلما عاندهن في طفولتهن، كان شباب الكفر يفسد عن الواحدة ملهون رما، يضاموا الواحد منهم لنفسه زوجة وقد نصحت زوات حلاتها لكنه لا يمل، ربما بحسب رأيي البصيص بسبب وضاعة الأصل أو لجمال به، وربما لأن المحامات كانت تلعب دورها في ذلك الزمن السهل أيضا، وربما كان عبد الله الشوكي هو أول من استلحه الجسارة ليطلب أكبر البنات سدا ويقبل شروط أهلها بأن يأخذها بالجاباب الذي يسترها، أخذها وتركها على السولي قالا إن رزقة وزرقها على الله، صحح أن عبد الله الشوكي كان مسجود بقر، ثملي، في دار مصطفى عوف وأنه كان يحصل على ثمانية عشر قيراطا من أرض مصطفى عوف يزرعها لنفسه مقابل العمل طوال السنة في أرض مصطفى عوف أو تراه بحسب ما يشاء المالك، لكنه في كفرنا قاضة تقول أنه لا يموت في البلد إنسان بالوجع، كل الناس كانت تتعشى، القنى والفقير، المالك والعمد، صاحب النحال الكفار والمقطوع، وربما كان عبد الله الشوكي هو فائضة الفوسر على السبع بدات، ما إن تجري على ألسنة الشباب حكايات عن واحدة ملهون حتى يربح الله إليها صاحب النصيب

يملها لنفسه ويوافق على الشرط الملن بأنه سوف يأخذها لداره بجبابها الذي يسترها، بمسهم كان يطرح وإلزام نفسه بالتقرب سدا قبل أن تقول أم البنت أو يقول أبوها:

- موافق يا جماعة .. ح أخذنا بالجاباب لللى عليها.

وانسدرت على هذا التروست بدات من التسبع بدات وبقيت في الدار أسلاخن وأصفهين وأكثرهن جرأة، وكنا دق الباب طالب قرب رفعت بداد بلة، كانت تلح بجمارة أنها إن تسلم شبابها وجمالها للفلاح جلب أو، ثملي، جريان أو نقر أجبر، وعندما تسألها أمها عن مصورها تجاوبها بجرأة:

- حاخذ واحد أنفدى بماهي، ويمكن واحد بهي.

تضرب أسها كفا بكف وتتعجب، وتجادلها وتذكرها بأختها التي تزوجت عم جدي لأبى من دار الشروبي وكيف أنها مستورة ومالكة لدار وعمها خلقة فخرتض وترض، تفكرها بعدد الله الشوكي نفسه الذي فتح الله عليه واملك الأرض التي كان يزرعها وزيادة وأنه بعد العمد صار مالكا لدار واسعة فلا تقطع، ولابد أنهم سبكا على البنت لسببين، أولهما أنها كانت حلوه وشاطرة وقادرة على أن تسحر المعاد إذا شامت وأنها في كل الحالات لن تسبوا أو تتصلح مركبتها على مجاري الدنيا السائرة، وثانيهما أنها كانت أصغر البنات وأكثرهن تدليلا ورفقة على المصول على قول أهلها وكل ناس كفرنا، تركوها لتتمني وتتمرد قائلين إن نسيها للغلاب سوف يغلها مهما طالت الأيام..

أيامها كانت الغزاة الشاردة قد جاءت إلى الكفر الجواني بعد أن أقطمها السلطان جزءا من زمام الناحية مقابل سنوات المعاشرة الطيبة وقد أعقبتها بعد أن كانت جارية مجلوبة من البلاد البعيدة البعيدة وقال الناس للناس إن طبع الجوارى غلاب، فما إن استقرت حتى فحمت مسكها لأكابير الناحية، مدير المديرية وناظر الداخلية الذي كانت له عزية مجاورة لأرض الكفر الجواني، وقالوا في سررتها كلام بوشب - عند سماعه - شعر رأس التعريم الأحمار، كلام في المعهر والفجر وقلة المعياه، واتفق الناس مع الناس على تسمية الزمام الذي استلخته

المريناه، ولا أحد كان في أبيها يستطيع أن يفسر أسباب زيارات أكابر جنرال الاحتلال لسراية ليست ماتم جارية سلطان المسلمين وإن انفقوا على عسائد الأغراض، ناس لهم نفس الرجاء البينة - ماء بحمرة والعيون الزرقاء بخضرة والشعر الذهبي الناعم بصفرة ولهم رهانة مشتركة لا يفهمها سكان الحب الجواني كله، وفي سراية الست هائم جارية مولانا كانت تأتي الجميلات كل أنواع وأشكال وألوان الجميلات، تبحث عنهن الفزلة الشاردة التي غزت التباعيد وجهها وورقها وكفنها لكنها لم تفقد قدرتها على الحركة في كافة أنحاء المديرية لتبسط هوة الانبساط من الأكابر سواه من أهل البلد أو الغرباء.

وكانت قد سمعت عن السبع بذلت ويهتف لأم جدتي لأم مرسلا فقامتها تسمى ومله قلبها الخوف، يقول الناس لناس إن اتفاقا قد تم بالأخيار أو بالإجبار وأن أحلى الهذات من بين السبع بذات راحت في سكة الذي يروح ولا يرجع، وظهرت علامات النعمة على الخار لكنها لم تدم كثيرا، ذلك أن كلام الناس يساور وسوسة الشيطان، كثر كلام الناس في أذن الرجل الذي هو أب لبيات فزاح وهم على بوابة سراية ليست هائم جارية «مولانا» فكان نصيبه في صباح اليوم التالي أن رحلة الأنصار إلى تحلة في مدخل البلد وتناول الأكابر من أهل البلد والغرباء ضربة بالكرياج حتى لغت آخر أنفاسه، ولكن مصير البنت اختلف بالمصرف عريانة كما ولدتها أمها في بطن المصرف فاخرجوها ليذفروا إلى جوار الرجل المجلود بالكرياج لتعلمن روحه ويهنا بروجدها إلى جواره عفرها لم تمسها يد في رأى لبعض

وضحية تغدر امرأة فاجرة ومخدرة على قلة الألب واللعلم المياء مثل كل نسلها الأجنبي الساكن منخل الكفر الجواني متجاها باسمها الأجنبي عسير للطق على أسنة الناس في كفرننا الطيفان وكل كفور الحب الجواني الذي ساعا «كعب التزلز».

ويؤينا قالت جدتي لأبي بأن صلة قرابة حقيقية مركبة وثابة بين الناس الشلبى ونسل الست «هائم جارية مولانا» سلطان المسلمين الذي سلم البلد للإنجليز والذي خان «هرايم» بمعاونة أتباعه في اللواحي الشرقية من أنجالليب المهيد الذين تحولوا إلى سادة بأصحاب معالي بدون أسباب ولا مقدمات في زمن السلطة.

وقبضت يده في زمن السلطة أخذوا من الناس العوف رجالا ما كان من الممكن أن تخدمهم غير سلطة غشيمة وغريبة، تربطهم في الهمال وتسوقهم كما تسوق المواشي وهم أولاد الناس، يقرون البحر البعيد ويهوتون بالجروح أو بالكرياج ويرجعون في أكفان رغيسة لتكفن جثثهم مع حقيقة أسباب موتهم، تنكسر شوكة الناس العوف ويظهر نعم الناس الشلبى وتبرز أنياب الناس الشاردة، يعملون السلاح ويقفون بالترصاص حملة اللبابيت والشماريخ مهما كانت قوة الأبدان.

يتهدد حال الحب الجواني وناسه ولا يدجو كفرننا الغلسان وسط غوطان النلتا وترعها ومصارفها وتكرلخي عزائم الرجال لولا مسرة أخيرة جاءت على يد عبد القادر عوف الكبير وعياله فأجلت ضحاح الهيبية

والعزوة إلى زمن آخر ليس بهيبيد وبسورون فيه على مشهد وما نيابة الكفر لاصاب للشراوة والناس الشلبى وفكرت:

هل أحمل في داخلي بذرة الناس العوف من صلب أبي وخلايا الناس الشلبى من بطن أمي؟ وإلى أي حد أستطيع أن اتخلص من خلالي وقد دخلتني أو البذرة وقد كانت أساما لكياني كله؟ وكيف ومتى انفصلت عن هذه الأصول الأولى لأكون فريسا من الزرع الناعم الذي يعيش في المنطقة البين بين والذي يتعلم ليس البطولون والقميص والسرقة ويمسك بالقلم ليحسب ويكتب ويصير مستخدما على درجة ينتظر العلو والترقية ويرتكز إلى ضمان المعاش في من المعاش؟

وفكرت أيضا:

أن الرطوبة استخدمتني واستبعدتني ومنعتني من أن أكون حاكما أو مساعدا لحاكم شأن يوسف ابن حلاق العمور، أو أن أكون فلاحا محكوما شأن كافية أهالي كفرننا من العوف والتساكت والبرعى والشركى والفروسي والجمال والبقرى والمريان والناصح وكافة الكافة من العائلات صغيرها وكبيرها، أصيبلها وعويلها وخسيسها، وانطرح السؤال المخيف من دماغى يسألني ولا أجيب، ويكرر السؤال فلا أجيب، وأسمع صوت فردوس نفسه يسألني:

من تكون؟ من تكون؟ من تكون؟ لا حاكم ولا محكوم؟ ■

فصل من رواية مسيرة الممعة الشلبى، وهي الجزء الرابع من خماسية «الناس في فكر عسكر».



أيام الحروب أحمد النشار

ق كان جمال، أحد أربعة ساهمت بهم القرية في الحرب، ولما عاد مؤخرًا بعد انتهائها وجلس أمام داره الثلاثة في آخر القرية شعر بالحدوث إلى الثلاثة الآخرين الذين ماتوا. ظل يتذكرهم لمدة أيام وهو يرى من خلال مجلسه أمام الدار رطب الشباب الذين كانوا يناقشون ما حدث، لم يشاركوا في الحرب وكانوا يصيرون:

سلامًا.

ثم يجلسون أمام المساقبة السهجورة ويتكلمون بصوت عالٍ حتى يستطيع أن يسمعون من موقفه ذلك، قال لهم ذات يوم:

أعتقد أنك لم تشارك في الحرب مشاركة جدية.

فقال:

لم؟

فقال الآخر:

لم تمك حكاية واحدة مما يحكيه العائدين.

كان يهقه عندما يسمعون يقولون ذلك ولكنه في سريره كان يصرخ ما حدث هناك بالضبط. لقد ظل لأسابيع طويلة قابعًا في عريته في مؤخرة المكتوبة وكان يبذل قصارى جهده كي يظل مستيقظًا طوال الوقت، ولتذكر الفرصة ذات مساء فصبوب بهجارة رغم الظلام المسيطر فأردى قائده.. فيما بعد وعندما أخذ حاجيات القائد وذهب إلى زوجته برفقة منابه تذكره وهو يسقط وظلت تلك الصورة ملازمة لياه حتى عاد إلى القرية. قالت الزوجة وهي تتناول

الأشياء:

لقد حدث بالوعد..

وأخذت تبكي بينما كان واقفًا على عتبة الباب يصبوب نظراته إلى الصور الكثيرة المعلقة على الجدران، رأى رجلًا كبيرًا في السن فوق عجلة وامرأة تضرب رأسها بالجدار، وزحف طفل على موكبوت سماوي اللون ثم مد يده مسحولًا جندب إحدى للعب.. كانت تشبه زوجته التي ماتت منذ شهر منعت الحرب والتي لم تنتهيًا لها الفرصة أبدًا كي تراه عائدًا بعدها.. عندما أدرك مدى اللبنة الكبير بينهما تسامح:

ماذا يا الله..

ثم رآها بعد ذلك تجلب دعوعها وتقول:

لقد وعدت ليلة السفر بأنه سوف يعود..

فيما بعد دارم على التفكير بها وكان يسمع أمه وهي تدق باب حجرته بلطف وقد تأخر الليل، كانت تقول:

لم تكم بعد؟

ويظل مسهبًا حتى الصباح.. ولكنه كان ينام بعد ذلك نومًا خاطفًا ويستيقظ وطعم المرارة في فمه ويقره في الساحة الخلفية للدار، ويرى من موقفه ذلك نساء القرية وبناياتها وهن يحملن الجرار سائرات على الطراف الآخر من الدفعة. كانت جميلة، تخلص إليه النظرات في تلك الأثناء وتقول:

لقد أنهكت الحروب..

وتزد عليها البنايات بمصعصة الشفاء.

ولقد حاولت بعد ذلك أن تستدرجه كي يحكي لها قصصًا، ولكنه كان لاهيًا عليها بصورة زوجة القائد التي لم تبرز خياله. كان ينظر إلى الأرض ويقول:

إنها تشبهها كثيرًا..

ولم تكن جميلة، تفهم من أقواله شيئًا. عندما كانت تلح عليه كان يبكي ويقول:

لقد سامني العذاب..

وظل لمدة أيام يتكلم عن رجل له هيئة فرد كان يصدر له الأوامر وفي شيء من التعالي والصعوبة، ويظهر كثيرًا على شاطئ النهر أمام الأعداء.

قال له ذات مساء:

تستطيع أن تلتصق بي أي شيء ولكن ليس أمامهم..

ولكن ذلك للتوصل لم يزد القائد إلا ضادًا. وكان أكثر ما أذل جمال، تلك الصعوبات التي كان يسمعها منطلقًا من قم الأعداء وقد أصطاهم ظهره كي لا يكتفهم من رؤية وجهه. كان يردد باستمرار:

لنت لا نصلح لشيء..

ولكنه في بعض الأحيان كان يشرب الخمر خلسة خائفًا من مقدم الحرب، في تلك الأحوال كانت ترق عواطفه فيكلم جندى المرابطة الخاص به عن زوجة تركها هناك وأب لأمه القتال. كان يقول في أريحية:

سوف نلزم يومًا ما

ويظل شاخصًا إلى جهة النهر الأخرى متوقفًا الهجوم في أي وقت. ■

بيروت

حياة الحويك عطية



ق مساء

المتحف .. والمباني التي أكلها
الجدرى، وفقأت عيونها، للحديد الذي
تمرى من إسمته، والأسقف التي ألقت
المسافات وانكأت بعضها على بعض،
والأبواب الكهوف.

رجال الجيش الذين يعملون في بناء
ملصقة لحد الاستقلال.

التقاطع المرعب .. صليب شارعى
الموت والدمار. الباص الرصاصى
المنضم يقف فارغاً، وفي ظله بضعة
عابرين.

عيون ترتقب قدوم سيارة أجرة امرأة
كهلة، وعينان تنتقلان برعب من دمار
إلى دمار، المكان والعمر..

نسترجع ذكرياتها عدد كل حجر
فتاة مراهقة، وصيدان تجوبان
الأتجاهاً بقلق..

فجأة يشرق وجهها، وتركنى إلى
وراء الباص.

شاب يحتضن يديها، يخاصمها،
ويمضيان.

فجر

ليل يستلم للفجر

رائحة أوراق الشجر التي سقطت مع
المطرة الأولى.

رائحة صناديق قمامة أثارها الليل
وقطة جالعة..

رائحة السحاب يفوح ممكاً، وماء
زهر.

صوت محرك لا ندرى لماذا دار قبل
سواه

صوت مكثسة الرجل ذى الأفق
الأزرق.

صوت أوانى بالاع الحليب واللبن فى
أسفر وأقدم نكاته فى الحى.

وصرير عجلات حقيبته على
الرصيف.

ليل

ليل يتأرجح بين الظلمة وانبطاق
الفجر، مكتب سفريات ووصيف.

امرأة تنتظر انطلاق سيارة ذاهية

امرأة ترتاح من تعب الحجىء

ورجال

كراسى قش صغيرة

طاوله، وطاوله زهر

نرجيلة .. ويد تصلح الجمر.. ترمى
الملقط فجأة، ليقفل صاحبها راحته وراء
سائق استغزه مزاحه.

جرذ يخترق المكان ... كالكثوبشا،
يصبح أحد السائقين.

فهيئات .. شتائم .. صياح .. والفة
عالم له عالمه، ومصطلحاته وتعاييره،
وضجيج الحياة فيه.

حياة أولئك الذين لا يتوحدون إلى
البيت كل مساء، ولا يخاطبون إلا
المسافرين العابرين، ورجال الجمارك.

الكرسى الهزاز

الكرسى الهزاز .. تكبره، لا تدرى
كيف وصل إلى الحديقة.

هى لا تجلس عليه أبداً، قامت بها
الطويلة لا تترك فيه متعة، عيناها
الواسعتان السوداوان لا تميزان رؤية
الأشكال مهتزة..

مازالت مصرة على العدو لبارغ
الساحة الخلفية.

ثمة مداخل ومعايير فى الحديقة..

فى المرة الأولى انطلقت تمدو بفرج
وثقة وإذ فى جبينها ودم الارتظام
بالجدر.

فى المرة الثانية، استعادت فرحها فقد وجدت ممراً آخر، انطلقت .. لتعود بأنف مكسور.

استراحت بعض الوقت .. ثم صفقت بكفها فقد اهتدت إلى ثالث .. لتترك عليه هذه المرة دماء الجبين.

رابع .. خامس .. لا تعرف الرقم .. تعرف أنها تتأرجح الآن ساهمة فى الكرسى للهازل.

اليوم التاسع والتسعون
لم يبق فى السيارة سواهما .. كيف هذا كل الكلام، وغاب ..

هى انتظرت هذه الفرصة لتقول أشياء كثيرة خططت لها طوال أسبوعين .. لكنها صاعت كلها الآن.

قطع الصمت الضيق مكملًا:
«فى الفيلم مشهد رائع نسيت أنه أثناء الحديث.

«شاب أحب ابنة الملك، اشترطت كى تنزوجه، أن يقف مائة يوم تحت شباكها. فى كل صباح كانت تفتح الشباك فتجده مكانه .. فى اليوم التاسع والتسعين فتحت فلم تجده ..

ابتسمت بهذوه وتابعت الصمت والقيادة .. فحرة، ويدون أن تنظر إلى وجهة الدقيق، وعينيه الصغيرتين النافذتين، ويدون أن تضع يدها كالمادة، على يده القاسية المبروقة، بخلاف كل جسده الناعم، سألكه بهذوه:

«هل كان سعيداً بذهابها؟
.. لم يجب،

عادا إلى الصمت .. ظلت نظراتها مركزة إلى الأمام، كانت تمس أن نظراته تفتقر شعرها الفاعم، وتجريان وجهها الطفولى، وترصد رجفة شفيتها ..

ثم .. عادت إلى السؤال بصوت مخلوق قليلا:

.. هل كانت هى تحبه؟
بصوت مخلوق أكثر، أجابها:
.. أعتقد.

سقط شباب الصمت من جديد .. مدت يدها وضغطت على ركبته ببطء جنائزى، وعند منوه عامود من أعمدة الشارع، لمح دمعة وحيدة تنزل بذات البطء على خدّها.

أخذ يدها، رفعها إلى شفيتها، قاربتها بهذوه، ببطء، تفكشان عن نفس ماء، اقتربتا، التحسنا طويلاً بظواهر الكف اللدن.

عندما فقط تجرأت ونظرت إلى عينيه المغمضتين، ووجهه المعتن كان قد وصلا أمام بابه.

بسرعة أفلت يدها، واندفع برمى نفسه من باب السيارة، ويختفى ..

كانت الحقائق جاهزة عند الباب. ■



العنكبوت بمجت فرج

حاتم فراشة صغيرة زاهية الألوان
شفاقة الجناحين حول الصباح واقتربت من
مكان وقرف العنكبوت ثم ابتعدت.

قليل العنكبوت فجأة من مكانه بفرع
الشجرة إلى عاصد الإنارة القريب كشف
منه المصابيح الباهر عن خيط شفاف لزج
مليث أوله في فرع الشجرة وآخره ملتصق
بعاصد الإنارة، كان مثل حبات دقيقة من
الزجاج الشفاف سرعان ما جف وتغير لونه
إلى اللون الرمادي وعاد العنكبوت لتفترق
راجعاً إلى الشجرة ذهباً إلى العاصد وفي
كل مرة كان يغزو خيطاً مثلاً ينفج وكانت
في ثوان الخيوط كلها متقاطعة، تتقابل في
نقطة واحدة.

سار العنكبوت فوق الخيوط وكون شكلاً
سلسياً وبات يروح في سرعة ورشاقة غريبة
حتى اكتمل بناء بيت أو شبكة ما بين العمود
والشجرة، كانت المرة الأولى في حياته التي
أشاهد فيها وبالتفصيل عملية بناء بيت
لعنكبوت ساعطي العنود والمكان وحالتي في
تحقيق هذه الفرصة النادرة، حدث إلى القاهرة
وأعطت سيجارة وفطرت أمامي لأجد أن
الفقاعة انتهت من الساندوتش واليهاء الغازية
ولم تدم معها، كانت مع صديقة لها من
نفس عصرها، يتحدثان الحديث والابتسام،
تخل السحبي رجل طويل القامة، شديد
الروامة واضع الألفاك، كان قد نزل من
سيارة فاخرة غالية الثمن، كان في حوالي

الباهر على أن ألمظ عنكبوت كبير الحجم
أسود اللون يخرج متملاً من بين الفصوص،
اعتراني بعض التلق وخشيت أن يسقط علي،
ورجعت أرتقيه في حذر.

رشت من القهوة دون أن أسحب نظري
من على العنكبوت الذي ظل ثابتاً وكأنه
يرقص بشيء.

تخلت إلى السحبي إحدى اللحيات
وجلست أمامي مباشرة على أقرب مضخة،
كانت في حوالي العشرين من العمر، صويرة
الوجه، كستنائية الشعر، عملية العينين،
طويلة الرموش، مستديرة الشفاة، ترتدي جيباً
وبلوزة فضية بخصاء تتلفق وملامحها
الصغيرة، ليس على وجهها أية مساحيق أو
أصباغ، كانت ألوانها متسقة نضرة تشع
بالبراءة، كانت مختلفة عن بقية الفتيات
اللائ في ملأ المكان محل قطع من الحلوى
جميلة الشكل، كانت هي مثل زهرة زائفة أو
فراشة خرجت للزها من للشرقة لتزيد الكون
رقة وجمالاً.

جاءها اللادل وظلّت منه ما طلبت في
همس واختفى وعاد يحمل ساندوتشاً
وزجاجة مياه غازية، نظرت في في ساعة
بدها وجالت بصورها تفحص للجلوس وكأنها
تنتظر أحداً.

رشت ثا من قهروني وتكثرت
لعنكبوت، رقت عيني إلى الشجرة مازال
ولفقا في مكانه متريصاً.

فأعلى كرسى ويثر في أحد المقاهي
القاهرة على شاطئ النيل، جلست
أنتظر القهوة التي طلبتها من اللادل، كان
المكان نظيفاً صوره الأشجار من كل جانب
وتزيده مجموعة كبيرة من الزهور الصغيرة
المصفحة التي تحاول شق طريقها معطية
السوق الرقيقة للخصراء وهي على وشك أن
تتلفح لتزيد المكان جمالاً بألوانها الزاهية
وتنشر شذاها الصطر محلة عن قدم الربيع.

يلب لي كثير الجلوس في هذا المكان
فأنا من عشاق الزهور والنساء، أستمتع
بجمالها وأريجها، وأنتظر قدم الربيع لأرقب
البراعم وهي تشب وتتفتح وتزهج ويستقيم
صودها ويطلق شذاها، ففي الربيع تفصح
النساء والزهور عن مكنوناتها وتكشف عن
أسرارها ويهمل غيموسها، يحدث ذلك
بتلقائية دون صلف أو تسوء، فالخلف والقصوة
طالما تنس في الزهور والنساء معالها
الجميلة ولهذا أخبرت منعة المشاهدة عن بعد.

جاء اللادل بالقهوة وصيها أمامي في
فدجان فخر محلي بالقهوة المذهبة ووضع
كوب الماء الذي اعترض فيه السواء وتلاأت
في اعترازاتها لأمراء المصابيح المتكررة التي
تعتلي أعمدة الإنارة اللتائ السحبي.

كانت مضمضتي قريبة من أحد الأعمدة
ذات المصابيح، وملامحة لشجرة كبيرة
كثيرة الأوراق وكان عود المصابيح يغمر
الشجرة بفروعها وأوراقها، ساعدني الضوء

الأرومين من الصمر، أسود الشعر، هادئ
الظفرات ويرتدى حذاءً لامعاً وربطة عنق
حريرية حمراء اللون، ويمسك في يده بسلسلة
مفاتيح ذهبية بها مفتاح السيارة بعلامته
المنطق المشهورة. مسح المكان بعينيه واختار
أن يجلس على كرسي شديد القرب من
مضئدة اللطائف أمامي.

التفت لإحدى اللطائف إليه فرمقتها بخفزة
حاذية وإتساماة ناهمة كشفت عن أسنان
لامعة بوضاء .

جاء النادل يحمل القهوة ووضعهما أمامه
دون أن يطلبها، مما يعنى أنه زبون دلم
ومعروف بالمكان .

نظر للرجل إلى اللطائف وأبسم ثانية
وقال شيئاً لم أسمع أثار منحهكم .

رشف قهوته وأضمل سيجارة ونهض
فجأة ليضم إلى مضئدة اللطائف اللتين
فوجئتا بهذا التصرف الجريء وإن كانت
مفاجأتهما لم تكن في نفس قوة مفاجأتى
شخصياً .

نهضت إحدى اللطائف وإسألت بوجل
وانصرفت وبقيت الأخرى التي كانت تجلس
مزد للنداية .

اقرب للرجل منها وبدأ حديثاً هامساً زاد
من حمرة وجنتى الفتاة، تلك الحمرة التي
تكسو الوجه عند الخجل أو الانفعال أو الإثارة
أو الارتباك .

استغنى المشهد ولم يغرنى بالمطامعة،
نظرت في ساعتى وأضطت سيجارة وقلت
في جيوب ملابسى أبحث عن لا شيء،
اعتدائى بعض القلق حين سبب مفهوم
وفكرت في مفارقة السقي، تذكرت
عنكبوتى للشط وبحفت عنه، كان وفقاً في
سكون ليس بعيداً عن بيته الواسع المعلق بين
العامود والشجرة، حامت الفراشة الصغيرة
مرة أخرى ولقترت أكثر من العنود، تزلج
العنكبوت بين الخوصون ربما لكيلا تراه
الفراشة، ضحكة أشبه بالزغردة أخرجتني
من المشهد، كانت الفتاة تمسك بالنعال
وازداد وجهها احمراراً.

ونهض الرجل بعد أن وضع ورقة مالية
كبيرة على المضئدة ولم ينتظر النادل وسبق
الفتاة بفتح لها باب السيارة الرمادية الفاخرة
ويقفز هو داخل السيارة ويطلق الأبواب ويدير
المحرك .

أشعت بوجهي بعيداً ونظرت إلى حيث
بلى العنكبوت بيته الرمادى كانت، الفراشة
تصاول الإفلات بعد أن تعذرت في خيوط
العنكبوت الذى ظهر من بين الأوراق لينفض
على الفريسة ويلها بخيوط لزجة في سرعة
غريبة حتى أكمل قيدها شامساً وربطها حلقة
في بيته أو مصيدته، أصابنى شيء من
الحزن على الفراشة الصغيرة الجميلة وقمت
مستعداً للانصراف لمحت السيارة الرمادية
الفاخرة تكمل الدوران في الميدان مسرعة
مشرعة الأتوار يقودها الرجل الرسم ببذلته
الداكنة وتجلس الفراشة الصغيرة الجميلة، لم
يكن في وسعى أن أقبل شيئاً بعد أن انجذبت
هى إلى المنوره الباهر، وفى انجذابها لم تلحظ
تلك الخيوط الرقيقة الدامسة اللزجة التي
تعذرت فيها لتصبح فريسة معلقة في بيت
العنكبوت. ■





حسدود عفاف السيد

ق

تركنتى أبكى جانب السرير وأقسمت ألا تعود، ركلها، وما استعادت توازنها لملت السنين من كفوف الرجال وسكبعتها على روعى فأنطأ ألق البكاء، وانزويت فى العمة أقرب الشجرات التى جفت وأعد أحذية الرجال للشافهين عندما يتحدثون عن المصادقية والفعل المضاد ويخفلون الطرقات التى نسيها. بين أبييتها العادية جداً، ثم وسحبولى من جانب السرير فألفقد أترانى وأصمت عدد نهايات نظرائه فيقول مقعدة.

وتضحك فى أسى فأقول هو غيبى، تقول هو مجروح وأنت تعرفينه أكثر أقول أنا لا أرى سوى ساعته تلعب فى العمة ولا يبقى إلا عيناك ترفان السر فلا تتركينى.

وتركنتى جانب الطريق وقالت سأنتصلى ثم ثارت خلف الهاتف ولم ترد على لهفتى وقالت أنت خربت حياتى وأنت كاذبة، وكنت بليان معرفتنا وخرجت دلمة من ألق صدافتنا فانهار كل شىء، ويكت على كفه وقد تركنى جانب السرير ولم أستطع أن أبكى فقال مقعدة.

قلت أنت تقابلها، قال لماذا أنت هنا، ذهبتى.

وكان السرير مرتباً للغاية وأنا أجلس تحت قديمه، أسرب دمعاً، لا يقلقه فى نومه فيكتلس ببطء وأحفر الفراغ حول جسده

لأحتفظ بتفاصيله فى ذاكرتى وأحصى تماساتى للى وزعها على جسدى وأجذر اليقين الرابض منذ لقائنا الأخير وأترك له بصماتى على الحيطان وأصابع قديميه فتحرقه دموعى، فيقول ماذا تفعلن، أقول أغمر بك فائل يقينى ليضبهك، يقول تعالى، أمر بأناملى على جسده فيتمطى، وأمر بروعى على قلبه فلا يرتعش من جوفنى به ويقول أصرف أنك تصبىنى، أقول: أنت تعرف ولكك لا تشعر أريدك أن تمسنى.

وكان أبى يركلها وهى تتحدى وتأمرنى أن أفرس الرجال فأضحك من متعنى وأضلى لو يعرف تماساتى وأقول لها أحبه ولم أستطع أن أدين فى صفحاته وهردى، قالت: كل الرجال أعباء واركلكم منع، وألتهب لجسدى الأرحاف لثيقه فأستكين عند حدود جسده.

يقول: ماذا تفعلن، أقول أخذتلك سنين الوحدة، أريد أن أرسك، يقول: تعالى، أقول أنت تعبها.

ركلتى وقال مقعدة.

وكانت تبكى على كفتى ويقول أحد بشى بى عنده ويخبره لكاذب، وأقول الذى يحب يسمع قلبه.

وكان يسألنى عنها فأقول: أنا أحبها، تزوجها وكن لى، لا تتركنى، يقول لن أتزوجها وأنت مقعدة.

على الطرقات أترك له مسافة بيننا، هى فى الحقيقة مسافة صحتها الظروف المواتة، حكى لى عنه فقلت له لا تجعلها تتعذب وكنت أبكى ولم أجد أسمى لأخبرها أن الرجال أعباء وقلت أنا أحبه لا تتركنى وقال أنا لأعرف كيف أحب وهى مجترنة وأنت لا تكبىنى مرة أخرى.

وكانت المسافة بيننا صغيرة لم تسعه فأمسكت يدى وسرنا نهر المكايات فينبقت منا فى برودة اختياري، تنساقط دمعات حزنها ويقول أنا مثل كل البنات أريد بهيئاً وبنكاً أسميها على اسمك فأقول لينة يدرك تماساتنا وكنت أنشئت بها وأضنى لو أغسل قلبها باللسان فتهمس أريد أن أراه وكان قد أرحشنى.

جلسنا صامعتين وكانت الأغنية ترجع القلب، قالت هى ذلك ونددنت (القريب منك بعيد.....) فقلت: هو غيبى وقاسى، قالت: هو لا يحرفنى، أحد ما يوصلنى له خطأ، وكانت عيونها جميلة وأعطينى زرقة وقالت كل عام وأنت بخير وغداً سأراك وكان الزاهد والمشرين من مايو، قلت تعالى نضحك ولا لتحديث عنه، قالت أنا أحبه، وكنت فى الصبح أقول له لليوم عيد ميلادى، أريد أن أكون معك فقال مشغول ولكنه لم يتذكر أنه اللالاء وأنا لم أذكر لها أنني أيضاً أحبه، لكنه غيبى وقاسى.

وجلست أتابع سقوط الورقات التي جفت وأعد أعين الرجال وهي تفرص في لحمي وأقول له هل ستكون معي بعد عشر سنوات، قال ربما تموتين غداً، قلت: هل ستذكرني بعد عشر سنوات، قال ولماذا أذكرك، قلت سأموت يوم الإثنين.

سمعتي وقال: أبا أحبك الآن، قلت أنت تقابلها.

على السمعات أنزل إلى قراراتي الغبية، هذا اليقين الذي تتصانف خلاياه في رجلي يجب ألا يهدى يوم الإثنين، هذه آخر مرة أهبك تسلمات التي حملت قفزات قلبي السعيد، وأخر مرة أشغل حيزاً في فراغ الشارع والوجود الذي تحركت فيه مرحلة وخليفة يعملي الشوق إلى الحدو والتسامح، هذا هو أوقف السيارة أول مرة وأمسك يدي ونحن مساعدان وكان خائفاً وكنت أقول له أحبك جداً ولا تتركني وكان وهو ينفث يقينه

في أنسجتي للرخوة يرتدئ ويقول: أنت قتلى مكتملة وإن تتركك أيكاً.

على أضواء الشوارع الضعيفة أعاق خيالاتي الكثيرة جداً ولا ليكي ولكي أعبر إلى الحافة باحثة عن حدود أفرغ فيها روعي التي تبعث من الضلال.

يقول لذهبي ماذا للتطرين!!!

وكنت أرتب آثاره على أيامي لأستحل على وجودي لحظة أبقي وجوده وكنت أريت على يقيني ألعن روعي من الوحشة وكان يوحث في حقوبته من، قالات تتحدث عن المصادقية والفعل للمناد ويقول للتفاعل أسس سوف نجدها لتبقى المنظومة صادقة، ونظر إلى وجهي باندهاش وركل فرجاتي للتي تهفو وقال: لاتعردى فتذكرت أن للركل متحماً وأنها كانت تدوس الرجال وأنتى أعتج به كي أعرض.

أمد شرايبي في العتمة، وأتمسح الطريق إليه وأصبح مثل قطة مبهلة وحزينة لفظها الطوار تسول التعاسة إلى جوفى عندما يدلهمنى بانفعاله الذي يمد الزحابة أمام فرجى به، أنخلق من الوحدة قصصاً السمات الخاصة لملاقنتنا وأصبح مجرد واحدة تدبر في الطرقات للعتمة دون أن يدرك ملامحي كل العابرين، لم يعد ثمة للتصاق، فينفرط جسمدى وجهك على سرير أبيض، أندثر بخوفى وكل هذا الحدين ولا أعرف عدد انقسامات الخلايا، ولكنى أدرك أن روعي تنقلت ملتصقة بأنسجة رخوة أوقف نكائرها البنيق والمذاب بعدما مزقتها آلات حادة لم تبع أنها تصحق روعي وتلقى حيزاً كان يجب أن يشغله قلبي الصارخ الرقيق.

وترتدئ لتلف اليسقين في القطن والدم والحمائل المطهرة التي لم تستطع أن تمنع تسرب روعي التي حملت مظلة بالألم عند قدميه وهو ممسك يدها على حافة السرير المرتب. ■





شرك الكلام أحمد أبو فنيجر

تعملها - طوب حتى سجارة تحمل دماغى أنا
المسلم من الزاد من يوم ما حصل الذى
حصل، وعرفت بمجلى العرب، وأنا الرجل -
ها - الرجل الوحيد الذى شاف وكمان بين
الحم هو يتحاربنا، أو كفت أصرف كفت
جريت وزميت نفسى فى غيط القرة ولا من
شاف ولا من درى.

لكن ما العمل، والمبورن بنعمسا اتناغم
تريد أن تخلص من الموضوح وتشوف له
حل، والحق يطلع على واحدة من الاثنين،
واحدة ست البيت الذى تخضع به زوجه
وست الجعافرة، والثانية ست الهلدا كنت
العمدة؛ والعميد محمد - بسبب المسجوبة
والمركمة - فاعد وسط اللان يسلم نخشان
سجارتها، تضرب قلبه وأعلى باله، يمكن
لا يعرف، نعم! والذى شفته وسط الذرة مع
بيت العمدة كان خياله، هو خامطب فاطمة
الجعفرية وسيدخل عليها فى المسجوبة، لكن
بيت العبادة سعاد عليها عليه.

قلت لزيجتى حين جابت سيرة الكلام،
ألقى خشمك على طول، نحن نشوف
ونصرف بس، ولا نحكى ولا نقول، هذه
مسائل تطير فيها رقاب. أنا لو قلت لذى
أمرقه وشفته، البيلد كلها تخرب، حين أغش
البوير بالقرة وأشوف الحرم راقده فى الظل
دون أن يمدح، صلتى يشت، أدلج روجى
مع القرة فى الزير وأمشى، وكان الذى دخل
ليس برجل حتى يمدحنا، أه! لكن ليس لى
دعوة بالذى نط على بيت فلان، أو فلانة

الشيخ - شيخ البيلد الجعفرى أبو البيت
فاطمة - متحكاً على عصاه التى يخط بها
خلوياً على الأرض نعه، عندما جلت وأنا
العرب، قسمونا أنا وإسرائى، للعمدة خلف
فواره قال: اعمل زرب البوص، واقعد فيه
أنت وجماعتك، والبهايم شغللك، تؤكلها
وتحلبها وتغير من تحتها، وجماعتى فى بيت
شيخ البيلد فطعم قلت يلد تشول يلد تحط
وداكما زرب البوص والبهايم والخضمة فى
البوير، والقيرة على الكف والظهور سقا،
هذه المسجوبة، أو كنت رضيت بخدمة البهايم
وحلبها ويس ولاحمل القرة واللف والدران
على بيوت الذى يسرى والذى... ما كنت
يورسها على البحر أمك للقيرة وأرى لحم
البذات الهولم يتمرى ويحرجونى هذا وسط
مجلس عرب يريد أن ألق وأقول الحق.

- اتكم يا عم حسين.

طوب، أتكلم إزاي وأنا خرمان للنس
جوزة يمدح الدماغ لكتى شاطت من بخان
سجارتهم التى يشربونها الآن - على مهل -
مع الشاي، بعد الغداء السمين المذبح فيه
خروف كبير من خرقان للعمدة بعد صلاة
الجمعة نزلت السوائى على العصر المفروشة
بالخيمية، تقننوا... تفعلوا، ونزل اللمران
لكل نزل للأكل، وإن حد يمدح على، ويقول
قم يا عم حسين كل، ولا حتى كجاية شاي،
طوب هذا شيء عادى، لا أكل من أكلهم -

- غصب على - ولا يأكل من طيب عسله
زوجتى - لكنهم يشربون الش والهجبة التى

فطوب، وأنا الهلالي الجمسى، بين
عربان البيلد وأسباجها؛ عبادة
وجعافرة، وسط الخيمة الكبيرة واقف، وهم
على الدكاك جالسون، يتبادلون ضحكاتهم
الهينة، والعمدة - عمدة البيلد المبادى - حينه
على، أنا الخادم عنده، أشهد على بنته سعاد
والفلل لو كان كشف الهدوم وقد أفسح
والردح ومن كانت تبنى بسيطة.

المجلس جامع كبار البيلد المسجورة
وعربانها، وأنا وسطهم جمسى وهلالى،
لا ظهر ولا من، ولا أبو زيد الهلالي سلامة
كان جدى، ولا حتى عزرة نهد الفرة زوجة
عصفانة، وأد يرمع من بزما المصمروس
كالقيرة التى أحمل فيها الماء، بسبب صبيتى
ووقفى السرداء التى ألقها الآن وسط مجلس
عرب.

عيون الناس والشذبات المسقولة تبحلق
فى، تضحكى على الكلام، حتى العمدة وكان
الأمر لا يهمه: قل يا عم حسين.

الآن هم، بجلبابى المشقق والمزق وسط
الجلاليد المزرة، وعلى الأكتاف ترتدى
الأخرى صوف وسنانه، وعمامة كبيرة على
الرأس على قدر ومقام سيدها فى بلده،
وربائع الصنل تخطى على رائحة جبابى
الملينة الآن هم، وأنا حين أفسوت بالقيرة
وأرمى السلام على الجالسين لأ أحد يمدونى
ويرد السلام، أو يرمى بالسلام على حين
يمدنى من جوار زرب البوص.

التي قابلت فلان، ولا بفلانة التي نهدت على وأنا أفزع الماء في زيرها، وكنت حين دخلت لم أجد أحداً، التفت للصوت المتقبل على وجدها بقموصها الخفيف، ارتش جسمي ووجدت نفسي بالشارع أجري؛ والسهر بجوار الزرب وسط اللذة أراي الكثير الذي لو قلته قد تطير فيه رقبتي أنا، أي شيء أقول

- قول يا عم حسنين.

طيب، وأنا للغريب السقاء أهمل ليه وورسها بعد اللطار وأنا أشد لفسين للجوزة الدنيا غلت من الحر والشمس، كما الآن وأنا واقف غارق في عرقى وسط الخيمة والعيون كلها على، يومها أخذت القرية تحت باطنى زقت أماً زيرنا المنكوت بجوار باب الزرب، زوجتى قالت: خليك وأروح أنا بعدما أخض اللبن لكن وأنا نفسي أصوم في البحر ولشهد اللبن من رائحة اللبن المالحقة به، رحت ورأيت المرمغة وشد الشعر بتمزيق الهدوم والدم والبنات الصبايا للفرجة واقفات، كل واحدة معها فريق، وأنا المشغول بمك جلد القربة قريباً منهم وكانى غير موجود أصلاً - هكذا كنت أعرف - جن ليه جزارهن في دير الدلع - كما تقول زوجتى - وأنا أريد الصوم، وهم الآن على ذكهم يريدون أن يعرفوا من التي بدأت بالصبايا والشهوة، أو من التي كسرت جرة الثانية؛ وأنا هل كنت

موجود وقتها لأنتبه لما يحدث؟ وعينى تسارق الأجساد المتحفزة والمتحركة بالقلع الجرىء.

أسارق للظنرات وألعب عصاة البهوس النافثة - زوجتى - التي تكسر بجوارى طوال الليل، عظم يخط في عظم، لكن هذه الأجساد المرونية والشيعة، هل كنت فعلاً - كما حكى الصبايا فيما بعد - أحاول فصلهن وأزيعهن من قدام بعضهن، أم كنت أصلاً يدي وحشنى وأتلى باللمع العلى والمحرم على.

فقط كنت بالصروال الطويل ذى النكة والفائلة أم كم طويل والرهيفة على عظام المصدر، أكنت أحوشهن وأنا أرضى على الأرض فريقيهن، محالوا تخلصهن بين صراخ البنات الواقفات للفرجة وعبرتهن ملوحة بالخشنى وإلترح الضامض، أكنت أعرض نفسي وأقبض - قدر المستطاع - على ما نصل إليه بدى بجنون وأمن به حتى لو أدميته، وأنا في حالة من الهياج والإزعيق كنت أدرك عدم وجودى بيدهن، وكانى أريد الهياج في أجسادهن وأستنهن فيزيد ما يتعري، لم تدرالى كنت أشد الهدوم وأمزقها وأكشف على المكتون والخبي فيصير لهيباً لمينى وسدري، وأزيد غيابة عنهن ويجهن، فيصرعن في عملية التتمزيق وشد الشعر والردح.

البنات الصبايا على الجرف جرين وصرخن بأعلى أصواتهن حين رأين الدم يسيل من الأجساد العارية، سخونة الدم تلهب جلدى فيزيد هياجى، أشط فيهن وأنا مدفع لاحتواء الصراة وإسكات الرعشة التي تعترب جسدى لثالث على.

جاء هو محمد - سبب الحركة والمصيبة - من غيبله القريب، وشط فينا، ثلاثنا: سعاد وفاطمة وأنا، لم أدر به، لكن البنات يقفن وأنا تساندت على الهواء حتى استريت واقفاً، وهن كمن اكتشفن عريهن فجأة، جرين بخجلهن إلى حوض اللذة القريب منبصلات ودمامات، والبنات الصبايا إليهن جرين بالملاحظات يسدن الذى تعرى؛ نظروا لى من فوق الجرف وقسالى: مثل قاصر على عيكتين. وقف على الأرض ورجع إلى زرعه.

أفخت أمسح الدم المعالق بجسدى بأصبعى وأمصه، وأخذ الفائلة التي شريت الصرق - عرق ثلاثنا - بالليل وأدخلها أنفى، مصطفاً ظهرى لزوجة مصروسة ترقد بجوارى وترعى برجلها المرأة فوقى فأصطنع النوم، محالوا التفكير فيما أقوله لمرىبان البلاد وأسبداها حين أقف وسط مجلس العرب، أنا الغريب، الهلالى الجمسى والسقا، وهم يسألونى: قول يا عم حسنين. ■





سبق صحفي بشيئة الناصري

اسمه في لافتات عريضة.. وما هو بعد كذ
عدة سنوات يفتح فرجه اللاتي.

تسلمت إدارة المطعم الذي كان منزويًا
في شارع جانبي وكنت عند حسن ظن أبي
تساعدني لصالحيه وخبرائه وما وفر في
ذاكرتي من دروس الجامعة.. بعد وفاته
صرت مسحولا عن الفرعين فاستعنت
بصديقين من أيام الكلية أتق بهما واكتفيت
بجولات وومية أقيم بها بين المعلمين
لأقرب سير العمل.. بعد سنتين وفقتي الله
فرقعت لافتة ثالثة.. حينئذ بدأت أشعر
بالمعالجة إلى الاستقرار.. وأخذت أبحث عن
بيت يليق بوضعى الاجتماعى الجديد.

قمت ببيت ثلاثة أشهر أبحث عن بيت
أشتره دين طائل. لا أعني جدرانًا تصد
المبيون ومقنا يمنع السطر والشمس. لم أكن
ألم بمنزل وإنما ببيت أحسه لى.. دافئا..
أما.. ألهه فيضعنى قاصعا مثل أعطية
الفراس.

رأيت منازل عدة وأحد كما نظرت إليه
لزدت نفوسا.. كان من تلك الأشكال المزوقة
بألف لون.. وآخر لا شكل له على الإطلاق..
كلية رمادية جامدة.. مرة أيقنت لنى وجدت
صالحى.. ولكن ما إن دخلته حتى عافقه
نفسى.. كان جلة بلا حياة.. هل نلهم ما
أفقد؟

رأيت رؤيتى.. بما رأيت حتى تعبت
عينى.. ولكن لما انتزلت في هذه البياس
وكما يحدث في الروايات والأحلام فقط..
وجدته.

تضاعفت بقلبي أحسوله من يد إلى يد
وزيائن المانة تلوح وجوههم خلال دخان
السجائر هزيلة.. مبهفراء.. وحركة التبادل
الدويم بين البار والمناضد.

— أريها لك إن كان عندك وقت.

استترت نحوه متصلا الكفة.

— ماذا؟

— القصة التى حدثت لى..

— آه.. القصة.. كما تريد.

— ولكن هل تود أن تسمعها؟

— ليس فى ذهنى شيء معين هذا المساء
ولا فى الأيام القادمة بعد أن استخروا عن
خدمائى هذا الصباح ولكن هذه قصة
أخرى.. حدثلى.

اعتدل صاحبى وأودع الكأس الثالثة
جوفه. ولولم يكن نظرى مهزوزا بتأثير
الخمر لأسمعت أنى لمحت بريق فرح رضى
يشع من عينيه وهو يقابل القدر الفارغة
ويتبها لزواية قصته.

قال: (بعد تخرجى فى كلية التجارة
كنت أكره حقا من زملائى فقد كان لمة
عمل يتكترنى. كان على أن أقسم إدارة
الفرع الجديد للمطعم الذى أنشأه والذى منذ
خمس عشر عاما. كان لى رجال عصاميا
بدأ من اللسنفر وكان يعلم بأن يعد سلسلة
مطاعم لتغطي كل مناطق العاصمة، تحمل

هل تمتد أن المنازل الحق فى
اختيار ساكنيها؟

كان محدثى فى العقد الثالث من عمره،
نحيلا، ريع القامة، على شيء من الوسامة،
تلوح فى فريديه شمرات بيض قبل الأوان.
كانت تتربع فى عينيه حكمة من عبر طويش
الشباب بسلام يلفسه قلق تقصصه رعدة
خفيفة فى البدين.

كنا غريبين جمعنا طارئة فارغة فى
حانة مكتظة، وكان قد كرع كأسه الثانى
حين رمى إلى بسؤاله الذى بدأ خير لوى
عن ذكريات الصباح المرة.

قلت باهتمام:

— لا أفهم.

قرب وجهه على وحقق إلى صولى
برية:

— لا نلهم؟

هزئت كفى، ولم أجب.

— معك حق. إنها قصة لا تصدق على
أية حال.

توقف فعنولى الصمغى فجأة فأنحيت
نحوه ثم كسحت نفسى فأنا أعرف هذا
الصنف من الرجال ما إن يلمس منك اهتماما
بأمره حتى يتكتم فى جلد سادنا فى
وجهك كل باب.

مرة قرأت قصة رجل رأى في حلم أنه يشترى بيتاً مبنياً لم ير مثله من قبل ومنذ ذلك الحين أصيب الرجل بهوس ألقى راحته وأغضى مستجمعه، ظل يبحث عن منزل أحلامه حتى وجد بيتاً نفسه أمامه. ولكنني لم أره في حلم وإنما كنت أحس أنه جالما أراه سأعرفه.

كان حديث البناء صغيراً ذا طابعتين تحيط بالطابق العلوي شرفة واسعة ولوحة ثلاث درجات تلتقي في باب الخشبي.

دخل إلى أنه يدعوني فانتاب زيارته بلطفة تفرق لفتني.. سررت إليه مأخوفاً. ارتقيت الدراجات ولصمت الباب.

أخبرك البهت العلم، ولكن في غمرة انرجي كيف كان لي أن أصرف أنه لم يكن ليحرب بوجدني؟

نظر إلى الرجل بينين غامعين وقال:
— نظيفي سكرت أو بي من من الجنون.. معاك حق.. لقد سكرت.. ولكني أعي ما أقول، انظر.

وكشفت لي عن فتحة تطرق لشمسره وأصناف:

— هذا ما فعله بي ذلك المنزل.

— استمر.. استمر..

— حدثت ذلك يوم التفتالي إلى البيت وكان يصاحني خادم المكتب وما إن رجنا كل شيء بهمة وحماس حتى رن جرس التليفون وكان أحد الأسفكاف يبارك ونحن رغبته في زيارتي مساء اليوم نفسه، دخلت المصام ووقفت أمام المرأة أحلق ثقلي. كنت أذنن بأغنية قديمة حين توفقت فهمة إذ شحرت برغبة قاهرة في أن أذهب بنفسي بالهوس.. هكذا.. دون مقدمات، إحسان فاع لم ألهمة ولم أستطيع أن أقاومه. سقطت على الأرض مسارخاً وهرج إلى الخدام وأجند الله أنه كان معي، وبث تلك الليلة في المستشفى بين الموت والحياة.

حين أنفتحت لم أستطيع تفسير الحادث.. فلم يكن هناك مبرر لأن يحدث ما حدث.. لا بد أن دوراً أصابني ساعها وانزلق العرس من يدي لي

نعمي.. هذا ما قيل لي وصنفته. كيف لي أن أصرف أن المنزل ما كان يرغب بوجدني؟ في المرة الثانية ابتدأت أعي المسائل بشكل أفضل.. كنت واقفاً في الشرفة الواسعة في الطابق الثاني مطلاً على المدينة أقرب للبيسالي وهو يزرع حوض وود.. حين هلك بي هاجس أن أذهب بنفسي من الشرفة.

لم أستسلم هذه المرة. تشبثت بالعمود القريب لئلا أطرح هاجسي.. وكان عذاباً لا يوصف كأن رجماً عاصفة تصالو انتزاعه من آخر قسفة تمسكه بها.. انزلت إلى أرض الشرفة وأنا لا أزال محتضناً العمود ثم زحفت على أربع حتى خرجت من الباب إلى الصالة ثم هربت هابطاً السلم إلى المدينة.. وما إن وجدت نفسي خارج المكان حتى زال مثل السحر ذلك الهاجس المرعب بتحمير نفسي، وعدت ذلك الرجل خالي البال الذي كنت قبل أن أدخل المنزل.

عندئذ أسقط طراً على ذهني هذا الخاطر.. أن المكان لا يرحب بوجدني.. وابتدأت أستدريج ذلكوتي.. وفهمت لماذا كنت أجس بالكآبة كلما دخلت المنزل ولماذا كانت تراويني أفكار غريبة طول وجودي تحت سقفه.

رقت يدي لشور إليه أن يصمت وربما أطرح سؤالاً طراً على ذهني:

— ألم تفكر في الانتقال وترح نفسك؟

اعتدل محدثي وقال ببهمة:

— انتقل؟ إنك لا تفرغي. لست أنا الذي يهرب من المراجعة. لقد قبلت التحدى.. وفيه ما آخر.. لا أعرف كيف أشرح لك.. سخطني سادجاً.. لكنني كنت أحس أنني قد ارتبطت بالمنزل ارتباطاً مصورياً.. وفكرت بأن مصوري سيجعله يذعن في النهاية ويقلني..

كان علي أن أكون حذراً وأنا أراوجه فأكلا:

— اسمع.. إن قصبتك غريبة فعلاً.. وأنا لا أريد أن أبدو مخطئاً أو متشككاً.. ولكن هل يمكن أن.. أقصد هل.. تسمح أن أذهب معك إلى البيت لنصنع دقائق؟

— أه! إنك لا تصدق قصتي؟

ماذا كان يمكن أن أقول له؟ هل أقول إنني وجدت في محنته.. حقيقة كانت أم وهماً فرصة رائعة لي لكتابة تحقيق صحفي مشوق ربما يعيد إلي عملي في التوريدة؟ هل أستطيع أن أقول له دون أن أخشئ مشاعره إنني أتمسحور من الآن المتناولين بالخط العرود؟ ولكني مع ذلك قلت:

— أصدقك القول إن القصة مذهلة وقد أثارت فضولني الصحفي وأرجو أن تسمح لي فقط برؤية مكان اللوالت.

هز كتفيه وهو ينهض محتاملاً على نفسه ويقول:

— تعال.. إنني أحوج المخلوقات إلى الصبحة.. هذه الليلة.

دلفنا العصاب وغادرنا الحانة وقد ارتفق ذراعي. ونحن نستقبل الشارع أحسست بلسع برودة الليل يسري في جسدي.

كان المكان يبدو لي الظلام كظلة مرمجة سوداء.. ففتح الرجل مزلاج الباب الخارجي وجلسنا في المدينة الممتدة حتى وصلنا الدراجات الثلاث التي كودى إلى المدخل. أغلت صاحبي ذراعي وتقدم لي وخيل لي أنه دفع الباب بلصقة خفيفة فالتفت.. أنصاه لورا خائفاً ولتفت لي:

— ما رأيك بالبيت؟

— حتى الآن لا أحس بشيء غير عادي.

مشحك مصبلي شحكة خفيفة وقال بنعومة:

— هل تجرب الشرفة؟

في الصحيفة المسائية اليوم التالي ظهر الخبر مقتضياً:

(التحضر ليلة أمس صحفي شاب بسبب فصله من عمله في صحيفة مرموقة، بأن ألقى بنفسه من شرفة في الطابق الثاني لمنزل مسجور.. وقد تبين من إفادة البيسالي الذي عثر على الجثة صباح هذا اليوم بأن المنزل لم يدخله أحد منذ وفاة صاحبه بسقوطه من نفس الشرفة قبل خمس سنوات). ■

حوار

١٥٨ عبد الرحمن منيف وديكتاتورية المؤسسة السياسية،
حوار، سعيد الشحات. ١٦٦ ألكسندر سوتنيكوف : نقاوم
الإنهيار بالموسيقى، حوار، مجدى فرج. ١٦٨ جاك دريدا:
الكلام عمل تربوي، ترجمة، أحمد عثمان.

حوار مع

عبد الرحمن منيف مدن الملح

«
البادية
الظلمات

عبد الرحمن منيف

ديكتاتورية
المؤسسة
السياسية

قكنت في زيارة إلى دمشق في أكتوبر للسامني... وهيأت لي الظروف مقابلة الروائي الكبير عبد الرحمن منيف في بيته بإحدى الضواحي الهادئة في مدينة دمشق... ويمثل منيف لقراء الرواية العربية حالة خاصة؛ فهو نموذج لمثقفي ومبدعي الوطن العربي الذين ينطبق عليهم قول الشاعر الكبير محمود درويش:

وأعد أصلاعي فيهرب من يدي بردي
وتتركني مشغاف الذليل ميتدا
وأبحث عن حدود أصابعي
فأرى العواصم كلها زيدا

انتقل عبد الرحمن منيف من عاصمة إلى أخرى بأوامر المرحيل لأسباب تبدأ وتنتهي عند كونه إنساناً يفكر ويهتم بقضايا أمته... ذهبت إليه تسبتي كلمات درويش وأعجابي بأصالة الروائية المتميزة والتي جاءت في مجملها في سياق عصر سجل تفوقاً وانحاضاً للرواية العربية عبر محطاتها التاريخية، وأكد لزمهارها بالتشابة مع الألوان الأدبية الأخرى، حتى درج البعض على اعتبار العصر الأدبي الذي نعيشه هو بحق عصر الرواية... عصر للزدهار جاء من بطن انكسار الوطن، والأسباب تبدأ من شرخ الوجدان العربي بفعل الهزيمة وهودة المبدع إلى ذاته بعد ترويضها ثم يكتب رسالته ليوصلها إلى الآخرين، وتنتهي عند هزيمة الأيديولوجيات والتي أسهمت في انكسارات حادة لدى الفرد المالم بوطن أفضل في ظل مايمتلكه من أيديولوجيا... أسهمت تلك العوامل في تولد واسع للرواية والروائيين فكتبوا عن الواقع العربي ومحتله، والإنسان العربي وأزمته، لتأتي الصورة ذات أعماق بالغة عن الإنسان والمجتمع والتقسيم وكل شيء، واختار كل روائي مهموم زلفه الروائي وطريقة سير المياه فيه... ووقف عبد الرحمن منيف بين هؤلاء شاهداً على مرحلتين وتاريخين... مرحلة قال عنها بهاء طاهر في رثائه «العب في المنفى»، إن التنصير للناس في أي بلد يعني الحرية لنا... كان البكاء على قتل نمكروما ولوموميا، ومن صديق حين يسمع قصيدة «الأطفال في بلدي يموتون جوعاً والأسماك في البحر تشرب القهوة»، كانت مرحلة سجل فيها التاريخ العربي لزمهاره بخراسان إرادته وانتصارها في أعظم المعارك التي بدأت

بالسويس وانتهت باستغلال كل الدول العربية... ثم جاءت مرحلة الانحسار والارتداد وتوالى الهزائم العربية والتعامل مع الآخر بإعطائه أدوات تفككه منا... وبعد أن كانت الصراع تأتي في معارك جسد الوطن أصبحت تصل من قرط مشاهدة التلفزيون.

تواصل ملفوف مع قضاياه في ثلاثين... وأعطى كل مرحلة لونا في الصفا، في الأولى، كانت الظروف التي كنت أعيش فيها، كما هو حال كثير من أبناء جيلي... تستغرفنا في العمل السياسي والعمل العام... وبالتالي كان الجهد والوقت منصبين في هذا الانهاء، ولم يكن التفكير أو الظروف تسبب في ممارسة شكل من أشكال العمل الأدبي... إلى أن كان الانقراض مع العمل السياسي المباشر... أما المرحلة الثانية: علما اكتشفت أنني أستطيع التواصل مع الآخرين، وأن أصر عن نفسي من خلال أداة جديدة لم أتردد، خاصة أن الرواية الأولى «الأشجار واغتيال مرزوق» عندما أنجزتها وطمحت بوصف إلى يد القراء وجدت نوعاً من الانهماك ومن التعاطف... بدأ ملفوف تعاطيه لعملية الإبداع الروائي كمرحلة تالية لتعاطيه العمل السياسي المباشر... واتهم الإبداع بظلمة وإفراة للنسابة والسياسيين في تعاملهم مع قضايا الوطن، وقد أخرجته هذه التجديرة من زمرة هؤلاء الذين قال عنهم المفكر الثوري الروسي في القرن التاسع عشر بيلوتسكى: «عدد ملايين هؤلاء المفكرين دون خبرة بمشاكل الحكم يصيرون سكارى بالأيديولوجية... ويتداخل السياسي بالأيديولوجية لينتج روايات تتلاحم الخطوط فيها بمصتها البعض وتفتلي في نقلة واحدة وإساعة وضوح الشمس في الزهن وبهموم، الذي يتسع عدده ليخرج من الحدود الجغرافية لإقليم عربي مسيحي إلى كل الوطن من المحيط إلى الخليج... فالوطن هذه جملة من التوحد في التضامن والحدود والسمير حتى السجون وأساليب القمع... في «الأشجار واغتيال مرزوق» بنية روائية شغافة تحمل تعدد الدلائل على استحالة العوار في مجتمع القمع، وإبني شريطاً أن يأتي من الدولة وأولائها، بل يأتي أحياناً من بشر يمارسون علاقات تنظيمية عقد وتضعه من آخرين... فالتعامل الذي عقد جدره حين فقد أرضه وأشجاره وصطدم بالذات في كل مرة

وحتوف فيها حرفة جديدة فيهجرها إلى أخرى... أما «منصور عبد السلام» المتكف في الرواية، فهو ابن شرعي لأماسة المتكف في واقعنا العربي... خاصة نوعية المتكفين الذين يقتضون وقتهم في دراسة التاريخ والتحليل الاجتماعي، وحين يتخلعون إلى تجارز الدراسة والانتقال إلى صنع التاريخ تفهم آلة القمع إلى غيايب الليل... لشهري منصور عبد السلام، حين أطلق النار على مرآته وانتقل إلى مستشفى المجننين بعد أن ظن محكوماً بمقدمة أنه شارك في جيش بلاده كجند فور عودته من دراسته في أوروبا، ولتزمته بلاده بجيشها، ولم تكن لحظة اختياره لإطلاق النار إلا لحظة اختياره بالنس من انقراض المال في وطنه طائفاً ظل محكوماً بنس الأدوات التي أوصلته إلى الهزيمة.

تستمر علاقة السياسي بالإبداع عند ملفوف في رواية «شرق المتوسط» ويزر بوضوح موضوع القهر في آلية تهرز وكأنها واحدة في كل رقعة عربية، وتعامل مع الإنسان ليس باعتباره إنساناً فهو كيان متاح للتجريب فيه بكل أدوات القمع المختلفة... كانت «شرق المتوسط» واحدة من الروايات البكرية عربياً التي أطلقت مسخرة في الأساطير الشعبية والسياسية عن شيء اسمه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان حيث شملت الرواية بعضاً من موارده... وأظهر هذا الجانب أن الواقع العربي وقف عند نقطة فاصلة في تاريخه وعلى الجميع أن يظنر إليها ألا وهي... إذا كان مامعني قد حمل ماحل من أخطاء في الممارسة الديمقراطية باسم مجاهبة الآخر، فإن المستقبل لا يندل فيه عن ديمقراطية أوسع وأرحب، أبسط قواعدما احترام الإنسان... ومن شافطة قمعها شرق المتوسط الذي تتحكم فيه أدوات القمع مثل عليا «رجب»، المتكف الذي قصني خمس سنوات داخل السجن وتوصل جسده إلى موضع تبرير لكل أدوات التعذيب، ويصطدم بصدره بالسرانديب المظلمة، وعقله بتفتيش المخبرين ورجال الأمن، وكما أصر على أن يفهم، زاد الإصرار على إيقاعه في السجن حتى يضطر إلى التسلل ويصطدم جسده ويتصلب إلى عين على زملائه من الضاحكين، وحين يحاول استعادة نفسه بعد خروجه من السجن، يقرر الرحيل إلى الغرب، ومع ذلك يستمر النظام في الضغط على أهله وكأنهم وضغنون على ظله، ويفعل التهديد

التواصل والضغط الخالق على شقيقته يعود إلى وطنه لتبدأ دورة التهديد الأمل له من جديد، وأخيراً لا يجد فرصة للخلاص إلا بإطلاق النار على نفسه... يموت «رجب»، ويذهب «منصور» إلى مستشفى الأمراض العقلية، بعد أن يقدم الاثنان مشاهد من تجارب التعذيب العربي... المتكف الذي يعيش عمق الفلحة لكن ذراعاه تهرز من وسأل ليفهم، ويدرس لبشاره... ويصطدم ليعمرى الآخرين الذين يستمدون قوتهم فقط من كربنج الزنازين.

وإذا كان ملفوف في روايته «قصة حب مجوسية» يقول إذا: الإنسان الذي لا يعرف أن يحب، لا يعرف أن يعمل في الشؤون العامة، وأن الإنسان المتصطف سياسياً هو نفسه المتصطف في حقوقه وشروطه الخاصة فإنه يتنقل إلى تاريخ وجداني عميق في ملحمة الرواية «من الملعون... وكانه الجبرتي رولكا» فيجد خمسة أجزاء يعطي صورة روائية عن ظاهرة العنف العربي في بداية تكوينها ثم تحضرها إلى ملوك يومي يمارسه الإنسان العربي ليس في متبعها فقط بل في كل أرجاء الوطن... كما أنها تظهر مجتمع البداوة في بكارته وأحلامه البدائية، ثم مفادرة هذا المجتمع لكل موروثاته الاجتماعية استسلماً لنبذة جديدة يمتزج فيها كل محاولات الأجنبي المستمرة في السعي للسيطرة على الرجدان العربي بكل الأساليب الممكنة والتي تهرز جديدة إلى البشر، وتظهر معها نشأة جديدة للجمع، حيث أترجعت مكانة للقبيلة وتتحول الرواية إلى صال، وتظهر الرواية في التجارة، والنزى من رفض كل هذه التحولات وظل متمسكاً بلمطه الصواني القديمة، وزانت قبضة الحكومة المركزية، غير أن مسهل هذه التحولات تأتي أيضاً بمن يرضى استغلال الأجنبي (الأمريكان) لأرضه بلدونها وتجنده الرواية في شخص «متعجب الهزال» المتبر عن حالة الرفض والقارمة والذي يتحول لدى الناس إلى رمز للمجابهة، وحين يفتش لأبني ذلك للأمريكان أنه انتهى بل إنهم يرون فيه قيمة تختلط في وجدان الناس، وتلك القيمة وحدها تبع لا يستطيع أحد تجليفه.

تتعدد النماذج للرواية على علاقة السياسي بالإبداع عند ملفوف... «سباق المسافات الطويلة» «حين تركنا الجسد» «عالم

ولا خرافات، هذا أو شرق المتوسط مرة أخرى، لتطوى في مجلها على إظهار سيرة عديدة تشمل الانقلابات السياسية الضخمة أو التمدد على التكتلات، وكذلك، وقرأ نفسه، وتشمل حالة الملتصق من ذاته ووطنه... أو قوة تنبئ في بعض الأبطال تكون لهم زائفة في فعل للقائمة.

الرواية هي ظل مقبولة... وإطلاله هم قطعة منه... هذا ما اعتقته حين قرأته، وزاد اعتقادي حين جلست معه، فالرواية صاحب أعمالها الراسخ هو السياسي الذي اندمج في التطلعات السياسية وانتخب عليها... ولم تكن تفاعلات وجهه الأسمر الذي يبرح عن صلاته حادة غير محايدة حين تكلمنا قبل العوار من مصر ومصرهما، والغرب وأرجاعهم، ولم يشاهد ظل السياسي طوال جلستنا التي استمرت ثلاث ساعات، فبعد انتهاء حوارتي قال لي: «أبلغ من العمر ٦٢ عاماً ولا أعمل تذكره للتخاطبة ولم أعط صوتي في أي للقطاعات، ولكن واحدة من حقوقي التي تفتيتا طوال حياتي، وسلبها على الآخرين... لا أعرف لماذا ركزت نظري على شعرة الذي يكسره اللون الأبيض... لكنه أصطنع للدراسة قبل فتح جهاز تسجيلي لأن أقتحم عالمه الروائي المزجج بخطرات السياسي حين أهدري بأنه سيخلف قريباً بكتاب اسمه «عسرة للزمن الباهي، عن الصحافي الموريتاني الباهي محمد الذي شارك في التسمييات والقتيلات في كل ثورات الوطن العربي أبرزها ثورة الجزائر وعواص في باريين شيئاً للسمالك، ولهذا شملت تسمية الكتاب اسم عسرة لتبالي عسرة بن الورود شيخ الصعاليك وللشاعر العربي القديم، وأصناف ملوك: وكانت حياة الباهي تشبه زوربا كسما أنه ظل جسر بين الشرق والغرب، وكان يعد بالكتابة في الرواية لكنه أفل أعمالاً كثيرة تحت وجمعه بأنه سموي أول سنة... وزاح وزاحت معه أحلامه... حملني هذا الفبر ما يطوى على شجن إلى اعتباره منفلاً إلى حوارتي معه..

• شملت الرواية المصرية في سنواتها الأخيرة وضوحاً قوياً لحالة الانكسار في واقعنا العربي... حالة تظهر في تعاطي الرواية للمهنة والأفكار على توجهاتهم المختلفة من مثقفين إلى مواطنين هاديين... فإلى أي الأنساب ترد ذلك؟

كانت هزيمة ١٩٦٧ أول الانكسارات الكبرى التي ولجعت المشروع النهضوي في المنطقة العربية، وقبل الهزيمة كان الاعتقاد السائد هو قوة المشروع ونماسته وقدرته في أن يكون طريقاً للإبداع بكل ما يوحى ذلك من تدفق في القدرة العسكرية، والقدرة الاقتصادية، وبالتالي مستوى حضاري يوحى بإمكانات العروبة والانتصار، وزاد من هذا الاعتقاد كم السمات التي خاضتها الأمة العربية ضد القوى الاستعمارية منذ مطلع الخمسينيات وكانت ثروتها في معركة السويح، ثم معركة الفرنج بين مصر وسوريا، فسقط النظام الملكي في العراق... أكدت كل هذه المعارك على أن الوطن يعيد وأول مرة فقرة نهوض وصعود، حتى جاءت كارثة حزيران ومحا لكتفها نوا من الوم كنا نصهيه، والنهار البداء في أول مواجهة حقيقية، وبالتالي كانت الرواية العربية صدى للتعبير عن هذه الحالة زاد منه تأكل المشروع النهضوي فيما بعد وزادته كم الهزائم المصرية على أكثر من مسود... جاءت الرواية شاهدة على كل هذه المن وأصبحت سرّاً لتقلل الواقع الاجتماعي والفكري وجوانب الانهيار العربي ككل... ولما أعتبر أن إحدى المشكلات الأساسية للثورة علنا هي مجابهة العقيدة بشجاعة، ومعرفة ثرائها لتفريها لم التقلب عليها، والرواية إحدى الأدوات المهمة والرائسية في رصد هذه الحالة والتعبير عنها... ومن الطوبى في ظل الهزيمة النفسية للعامة أن نبتكر لتناير المبررة عن هذه الحالة ونوضح من خلالها الواقع دون زعوش.

تداولت الرواية حالة التراجع التي عمت المنطقة والامتنال للقوى الأخرى بعد رحيل عهد الناصيين، وجاءت بنماذج مختلفة تعبر عن ذلك أبرزها نموذج البطل المنكسر الذي حمل في مضمونه الرد على نموذج البطل الإيجابي الذي ساد من قبل، وكان مصدراً صاعدة لتغفر إلى الوجود المتقوى أو للتصوير على الأرض، وكان يتخذ كذريعة أو شعار بفرض التعبئة والحد في مواجهة معارك التحرير، وعندما تحولت لمواجهة إلى معركة حقيقية ظهر عجز البطل الإيجابي بل إنه غير موجود في الأصل، وبالإشارة إلى غزارة حالة الانكسار في الرواية العربية في زمنها الأخير نجد أن جزءاً كبيراً منها يعمل ضمناً من خلال الأبطال الضعفين أو الأبطال الذين

يحملون مملقاً مختلفاً عما كان سائداً من قبل الرد على البطل الومسي الذي كان يراد تصميمه كنموذج لوضع معين، وفي اعتقادي أن القضية الآن تتجاوز البطل الإيجابي أو البطل السلبى أو البطل المنكسر إلى تصوير واقع في يتخالف فيه كم كبير من العوامل والأدوار بحيث نسل في الصعلة الأخيرة إلى فهم أوسع للواقع وفهم آتية وحركة تطور المجتمع حتى نتجاوز كم الجوانب السلبية التي تمكته... القضية أكبر من قضية انكسار البطل وهي في الحقيقة محاولة لفهم الحياة المارة في تلافيفها، وفي صراعاتها وإحتمالاتها، وهو ما يستدعي التركيز في بعض الأحيان على الجوانب لمعة والسلبية لكشفها تهيباً لتجاوزها.

• البينة العربية التي جاء فيها مفهوم البطل الإيجابي ثم البطل المنكسر واحدة، وتبدو وكأنها مستقيمة على الحل مع المشهورين... ولكن هل يمكن اعتبار كل مفهوم منهما أرباً لمرحلتها ومطلوباً معها أرباً؟

علينا في البدء أن نعرف السياق التاريخي الذي ولد فيه مفهوم البطل الإيجابي، وأصغر أنه مفهوم سائلي، في مرحلة موحية كان الاعتقاد السائد عن الاشتراكية، أنها بصيغتها السائلي هي الصيغة الإيجابية التي المنكسرة، بل والصيغة الوحيدة التي يجب تصميمها في العالم، واستدعى هذا الاعتقاد في الأدب عامة، وفي الرواية خاصة التركيز على أنواع من البطولة تظهر الجوانب القوية والمحمدة، والجوانب التي تحسن كل الصعاب وتتجاوزها صهيذاً للتعبير، غير أن الواقع كان يحمل معوقات كبيرة سواء في بنية النظم الاشتراكية أو في نظريتها، وبالتالي قدرتها على التعبير، وفي إطار عملية التلحقة التراسمة تم اختراع ما يمكن تسميته بالبطل الإيجابي لضرورة سياسية أكثر منه فهماً للواقع ومعرفة لطبيعة الإنسان والشاعر الحقيقية التي المنكسرة، وكان من شأن هؤلاء الأبطال الإيجابيين أن يسكروا موجة من الحماس تكون في أعقاب الأحياء مؤقطة ومزعومة بكان معين، ومع تغيير المكان والظروف تكتشف أنهم وهم... ولذا كان البطل الإيجابي مبرزة فهي أن يكون بطلاً حقيقياً، يعطي الممكن، وليس بطل الرغبة فقط، ولا يمكن أن نبداً هذا المفهوم

باسم أن المرحلة كانت تحتاج إليه وقد انهار، وكان يجب أن ينهار، كما أن للتجربة السوفيتية نفسها انهارت أما تضمنته من طريقة وأسلوب ونوع من الفهم حمل في أحشائه عوامل التدمير والإعاقة في التطور، فلأول مرة نرى في العالم وفي التاريخ تجربة كالدولة السوفيتية تمتد دون حرب أو حتى دون طلبة... كانت نوعاً من الاستقالة والخلو... ولم تكن المنطقة العربية بمعزل عن تلك المؤثرات، فجاء البطل الإيجابي في الرواية العربية يحمل رايات النصر الظافرة، معبراً بها في أقل الأحوال، وكما قلت سطح ذلك مع نكسة حزيران ١٧ على الرغم من استمرار التجربة السوفيتية حتى مطلع التسعينيات... وفي تقديرى أن ما حدثه الرواية بعد ذلك من مضامين تبرز حالة الانكسار العامة والفاسدة أيضاً إنما هو في الحقيقة ابتكار في الصبغ التي تستعيد صفة اللقطة والراجعة الشاملة حتى لاتصل إلى ماركس إليه ماسى في يوم من الأيام بالاتحاد السوفيتي.

الذين جابوا بمفهوم البطل الإيجابي هم أيضا المبدعون سواه كانوا مشفقين أو رولويين، وفي المرحلة الصليبية التي نراها نوعاً من المرحلة الشاملة، هناك من تخلى من هؤلاء عن مشروع النهضة، وفي المقابل تعمل لنا الحقب التاريخية منذ منتصف هذا القرن أسماء كانت مختلفة إلى درجة الضد مع السلطة المعبرة عن هذا المشروع، وأقدم بذلك ثورة يوليو بنظامها السياسي، ثم عادت هذه الأسماء على الرغم من الأضرار التي لحقت بها وبعد تقويم شامل منها لمشروع النهضة وعهد العناصر أيضاً لتجديده في مطلقاته الفكرية.. قرأى أي مدى تستطيع اعتبار ذلك نوعاً من تواصل المثقف مع ذاته ومع السلطة؟

هنا موضوع مهم، ويمكن الإشارة فيه إلى حالات وظواهر في سياقات معين، ثم تستخدم نفس المصطلحات والظواهر في سياقات أخرى... ولأؤكد في البداية أنني لست ضد المؤسسة السياسية خاصة إذا كانت رغبة وديمقراطية حيث توفر بذلك المناخ اللازم لتفعيل الإمكانات، وتخلق حالة من شأنها أن تساعد على الإبداع، ولكنني أريد أيضاً معنى نمو شخصيات وكفانات في هامش معين بعيداً عن التظيم السياسي، ونسهم من خلال

فناعتها وممارساتها في تنمية للقضايا الصطوحية على أجددة الوطن... ويتبقى المشكلة في... هل يوجد المناخ الديمقراطي الذي يساعد على الإبداع أم لا؟ وما حدث في السنوات الماضية يؤكد غياب الديمقراطية أو حتى وجود مجرد للقد داخل المؤسسة السياسية أو في المناخ العام، وهو ما أدى إلى حجب التراجعات الكبيرة والنكسات المتتالية، ثم الانهيار على أكثر من صعيد، ومن الممكن أن نفهم من طرف للوهوض ربما يحمل بعضاً من السبلات يخفيها السياق العام، لكن في حالة الانهيار والتراجع تظهر تلك السبلات بشكل واضح ومبالغ فيه، وكما قلت إن ما حدث الآن هو عملية مراجعة شاملة بهدف وضع اللقاط على الحروف إن صح التعبير من أجل معرفة اللواقص والأخطاء، ولكن نستفيد من دروس الماضي لا بد أن نتوقف أمام بعض القضايا الهامة في مقدمتها دور أو وظيفة المثقف في وطننا العربي، وأخذ من الأوهام السائدة الآن لدى المثقفين بأنهم أصبحوا البديل عن المؤسسة السياسية، ويجب الاعتدال إلى ذلك جيداً حتى لا تتكرر مأساة الماضي مرة ثانية، فصيغة المثقف والسلطة في الماضي والتي حملت أخطاء فاحشة تركزت في اعتبار المثقف داعية وصوتاً للمظلمة السياسية، وغير مسموح له بأى هامش نقدي.

ولأن السياسي كان بحاجة إلى إعلامي فقد حول المثقف إلى هذا الدور، بهدف تعريض الناس وتعبيد، بعد الانهيار الذي ترتب على ذلك ساد وهم جديد هو إمكانية معالجة الموقف وذلك بتصور لدى المثقفين بأنهم البديل عن المظلمة السياسية، وهذا وهم آخر سوف تثبت الأيام خطأ الملاح... المصلوب الآن خلق نوع من الفهم المتبادل وللشركة يسود في سياق واحد حيث يكون المثقف عبارة عن مساهم أساسي في عملية التفكير والوهوض وذلك بالتعاون مع الآخرين وبالاتساع مع الخط العام لعملية النهضة، وهو ما يستدعي إيجاد نوع من الشراكة الجديدة بين الثقافة والسياسة من أجل الوصول إلى معادلات تعطي للمثقف دوراً أساسياً وفي بعض الأحيان تقديراً وتعضمة للنظم السياسية، وبالرغم نفسه يجب أن يزول من ذهن المثقف أنه البديل للنظام السياسي، وتلك الصيغة بدأ بعض المثقفين في

ممارستها، لكن حتى هذه اللحظة لم نرى على أرض واقعية صلبة بحيث تتحول إلى مناقشة جديدة وجادة تهديك للوصول إلى المعادلة الصليبية التي تخلق إن صح التعبير نوعاً من التزاوج بين قوتين أساسيتين هما... المظلمة السياسية من ناحية، والمركبة التقنية التي يقوم بها المثقف من ناحية أخرى، ولأجلهم كلامي هذا صيغة للقطع بأن كل مثقف يجب أن يكون مسلولاً في منظمة سياسية ولا يني أن المنظمة تترك نفسه للمثقف.. المصلوب صيغة جديدة لا يني فيها أي طرف الطرف الآخر.

● في إشارتك إلى المتظمة السياسية؟ هل تعتمد بها المنظمات الرسمية؟

دون الدخول في تفاصيل... أنا ليس لدى ثقة في نظم الحكم العربية الآن... فهي لا تملك القدرة أو حتى الرغبة في التغيير... ويبقى رهائي على المستقبل من خلال القوى السياسية والمؤسسات والأفراد التي تهدف إلى تطوير المجتمع، ويعملي أوضح... للقوى الرافضة للواقع الموجود والتي تهوى لنفسها لأن تكون جزءاً من حالة التغيير الديمقراطية في المستقبل، يجب أن تلك كل المقومات الديمقراطية، وأن تكون صاحبة تركيبة ديمقراطية، وهذا شرط ينتج عن توليفه التعامل الصحي لهذه القوى مع نفسها، ومع الآخرين... ولأؤكد أن رهائي على المستقبل لأن قوى المعارضة الصطوحية على الساحة السياسية الآن، وتقدم نفسها كبديل محتمل هي في الحقيقة... مخيبة، وإن وجدت فوجدوها نصفى أو جزئى غير مكتمل... وعلى الرغم من ذلك، مازالت أعلم بالدور الذي يتطلع إليه هؤلاء الباحثون عن فكرة التغيير ليراهم قيم النهضة بحدود المصاعب ومواجهة الأخطار.

● حملت روايتك الأولى: الأشجار وأغتيال مزيوق، نوعاً من إرهاباتك الفكرية الأولى قسمها بعض نموذج المثقف وصراعه مع الواقع، ولمؤج العامل في علاقته معه، كما يبدو فيها قلائل تجربة شخصية لك... قرأى أي مدى حدث عنك بين رؤيتك الفكرية في هذه الرواية التي صدرت في مطلع التسعينيات وبين الواقع؟

أى رواى أو مبدع يحاول أن يستفيد من تجاربه، لكن مايعنيه من إبداعه هو سيرته... والتجربة قد تضمنها السيرة الذاتية كلون آخر من ألوان الكتابة... وربما تفيد في تجسيد حالة روائية بإعطائها بعداً واقعياً ملموساً، لكن الرواية في الإجمال تتجاوز التجربة الشخصية... وماكنت أخيه في الأشجار وأغديال مزروق، أن أوضح حالة الشفت المحزن... العالم الذى يحزن عن تصديق حلمه، وحالة العامل (إلياس نخلة) ملكه القوى الفصيلة ورغبة التغيير والقدرة على الجاهية والتحمل لكته يفكر فى الرعى مع نفسه ومع الآخرين... وكان لدى رغبة فى إيجاد نوع من الاندراج أو الشراكة بينهما، أو بتعبير آخر، رسم صورة تجمع فى منفع منها العامل بغزونه وزيادة وعيه عبر علاقته مع الآخر... هذا الآخر هو المثقف الذى اعتبره الضلع الآخر فى الصورة... المثقف بكل مكوناته التى جاءت من رحلته الطويلة بين الكتب وانتهت به إلى شخص حالم ببناء مدينة فاضلة.... انطلقت الرواية من هذه البؤرة وحاولت الاستداف فى الزمان والمكان بواسطة نماذج بشرية من لحم ودم تجسد رؤيتي... وأهشرف أن اللنتاج الأخير كان سلبياً... واكتشفت أن صيغة اللزواج للتي أنشدها مستحيلة... وأى من الطرفين بمفرده لن يصل إلى نتيجة، وسيتظل يمزلق عن الطريق الصحيح وعن حالة التفاعل والتكامل، ومعرفة النواقص الموجودة... فكل الأطراف مطلوب منها معرفة التراجع ورويته بوضوح للتعامل معه... فالواقع العربى فى صورته الزائفة أو حتى عدد ماكتبت الرواية لايتحمل للمثقف العالم الذى يعيش فى عزلة... كما لايتحمل من هم على شاكلة إلياس نخلة، فهؤلاء لابد وأن يكون لديهم الهدف، والقدرة على الوصول إلى أية بالمجاهبة التى تحمل التحدي فقط وإنما بوعي ويلوع من منطق له علاقات متصلة... واتصال المثقف بالعالم يجب أن يتم على أرضية وعى متبادل بالدور المتوط بكل منهما... وليس المطلوب أن يعطى أحدهما توكيلاً للآخر... والهزيمة التى حدثت للطرفين فى نهاية الرواية كانت صرخة تنبيه وتحذير بأن الطرق المنفصلة، أو الطرق المتصلة فى سياق غير سليم... لن تأتى بالهدف المطلوب.

● إذا كانت رواية «الأشجار وأغديال مزروق»، قد جاءت بالمشكك للعالم المعاصر عن التغيير، كما أنك تدعو الآن إلى البحث عن شراكة جديدة بين المثقف والمنظمة السياسية، فإننا وبعد سنوات طويلة من التجارب لنمض تخلى المثقف أو استصاهاه للتدريسي عن منطقته السياسية، فى مقابل انحصاره إلى مشروعه الإبداعي وتفرغه له... فما هو تقدير لك لهذه الظاهرة؟.. وإلى أى مدى تؤثر فى الواقع السلبى أو بالإيجاب؟

هذه قضية مهمة يتوقف الأمر فيها على طبيعة المنظمة السوساية ومدى تطينتها للأفكار والقيم المزروع فى عقل قلب المواطن... ومما لأشك فيه أن العمل السياسى عامة، والجزء السياسى خاصة يوفر المبدع حالة من الحيوية والحركة... ويبقى السؤال... إلى أى حد تبنى المنظمة للسياسية طموحات المبدع من الزاوية الفكرية؟.. وهذا جانب، ويرتبط به جانب آخر يكمن فى طبيعة الشناخ السقى للمنظمة السياسية، بمعنى قدرتها على تحمل الديمقراطية والرأى الآخر، وخصومة المناقشة والتفاعل، وفى تقديرى ومن خلال التجربة، وإذا لم يكن كل فنان معظم المؤسسات السياسية أو للتنظيمات... سواء كانت أهلية أو حركات... لم تكن بمستوى الطموح المرسوم للأفكار ولا ممارسة... وبالتالي صار هناك نوع من تخلى المثقفين عن التنظيم السياسى... لكن لايزال أغلبهم فى منظومة العمل السياسى بشكل آخر، وذلك صيغة من الصيغ لتحديد طبيعاً الوضع الموجود، وإذا لا أميل إلى وضع قواعد لها... وإجمالاً لوجد مناخ ملائم كان يساعد على حشد وخلق ظروف أفضل لعمل إيجابى أكبر يعطى نتائج أسرع، والطرف المالى يدفع الكل أو البعض إلى الاندفاع للإبداع باقتناع أنه يعطى نتائج ذات قيمة، ومبادئ الألق فى العمل السياسى المباشرة مسدودة أمام المبدع فالأفضل له للتفرغ لعمله الإبداعي... ويظل هذا - إن صح التعبير - دون نتائج مضمومة وقريبة وإنما عملاً مستقبلياً يساعد فى خلق وعى أفضل وإثارة الجوانب معينة فى الحياة العامة، وأراء وأفان من الرافد التى تصب فى نهر المستقبل، وفى التقدير العام إذا أحسن المبدع بأن المنظمة السياسية أضيق من احتماله فالأفضل أن يوجه لعمله الإبداعي

تمهيداً لإيجاد مناخات تساعد على بلورة صيغة أفضل فى التنظيم السياسى.

● عبد الرحمن متيف.. ابن الرحيل... خرج متيفاً من قطر عربي إلى آخر... فماذا أضافت هذه التجربة إليه؟

طبيعة الحياة التى يعيشها المبدع تنعكس على عمله، وتزوده بطيف من الألوان فى عمله... والرحيل عبارة عن زاد إضافي للمبدع... وأنا لا أنكر أن الرحيل كان إيجابياً بالنسبة لى... وماكان أبداً خيارى المفضل، فطبيعة الوضع السياسى الذى عاشته المنطقة أجبرتنى على الرحيل من عاصمة إلى أخرى... ومن مدينة إلى مدينة... ورب منة ناعمة ففرصة الانتقال من مكان إلى آخر فى الوطن وخارجه ساعدت على الاحتكاك والتفاعل مع عدد كبير من التجارب والحالات الثقافية الفاضلة فى بعض البلدان، وأصغر الفترة من ٥٦ إلى ٥٨ كانت الأصعب فى حياتى بقدر ماكانت الأصعب فى تاريخ مصر والمنطقة العربية ككل... عشت خلالها طالباً للدراسة فى جامعات مصر وشاهدت نهوض المسرح والحركة الثقافية الواسعة فى مصر... وانتقالى المتعذر بين بلدان المنطقة العربية وخارجها من الجزيرة العربية إلى العراق ولبنان وبعض بلاد المغرب العربى فأوروبا زويتنى برؤية الجيد، وعلى سبيل المثال شملت المدن التى عشت فيها على نبض حسيوى فى بعض ألوان الفنون... كالفن التشكلى والموسيقى، وتلك جوانب كانت جديدة بالنسبة لى وتركت أثرها على كتاباتى فيما بعد.

يبقى القول إن الرحيل بهذه الطريقة ترك أيضاً كما من المرارة والنتائج السلبية، ففى أحوال عديدة تقرر الرحيل وأنا بعد من مكتبى وأغراضى الشخصية وكانت مصادر إضافية لعملى الإبداعى، كما حدث للرحيل أيضاً بسرعة دون إكمال فكرة أساسية كنت قد بنيتها... لكن من خلال الرحيل اكتشفت أن الفارق بين مكان وآخر فى المنطقة العربية فارق تسمى وليس نوعياً، وتأسيساً على ذلك حاولت قدر الإمكان أن تشمل روايتى على خصوصية المكان التى تجمع فى طبيعتها طبيعة أقرب للشمول... فالسجن السياسى مثلاً فى أية بقعة عربية لا يخفف عن بقعة أخرى، وعندما تنازلت ذلك لم

أصف أحداً من المستعربة ومن هذا العار... وأعطيتم الموضوع في بعض الأحيان تسميات واسعة ليس هروباً من تحديد المكان، وإنما لأن الظاهرة شاملة وعامة فما يطبق على العراق يطبق بمقدار أقل على أمكنة أخرى، ومناجدة في المغرب قد تجده في اليمن وعصن... إذن الرجول بهذا المعنى السجاري له فولد... لكي يفي أنثى كرتاسن مطق في الهواء، وجنرى غير ثابت وغير قوي... وعزالي أنثى أدفع ثمن اختياري السياسي الذي ذهبت إليه بإرادتي... وهذه واحدة من جملة المضارب التي يربطها أو يفضها السلف في وطنه الذي يضيق به أحياناً.

● **اختيارات الإنسان ربما شكلتها عوامل تبدأ معه من مراحله الأولى من الطفولة... كما أنه ابن بيئة بدوية بما تحمله من طقوس ومناخات خاصة... فسألني أي مدني تدخلت البيئة والطفولة في تشكيل وصيبي الفكري الذي تدفع ضريبته منذ سنوات طويلة وحتى الآن؟**

البيئة خاصة في سنواتي الأولى متداخلة ومتحركة... فخلصنا أم عبد القاسم قنات السريوس ويوقع المدان للثلاثي بعد ذلك، لم تقف المنطقة العربية موقف المتفرج، بل امدحت كل بقعة فيها وكان دافع المشاركة لديها عاليها، حدث هذا أيضاً أثناء ثورة الجزائر وأفارت الحماس في وجدان كل عربي، وأذكر أنني آنذاك كنت في القاهرة وشاهدت كيف أسهمت الثورة الجزائرية في ميلاد عدد من المبدعين كان في مقدمتهم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي... والبيئة الصغيرة قد تعدت الأثر في بعض الأحيان، لكنها تدرب في البيئة العامة حين يحكم إظهارها كم كبير من العوامل والأحداث الهائلة بحجم ٥٦ ثورة الجزائر، وسقوط الملكية في العراق، والوحدة بين مصر وسوريا وغير ذلك من الأحداث العظيمة... وأذكر أن المدان الثلاثي سجل حالة تاريخية نادرة من تداخل وتتلاقى البيئة العربية في كل أبعادها الشعبية والسياسية والاقتصادية، كان أشهادها نصف أنابيب البترول في سوريا واشتعال الأخشاب في كل مكان بالمنطقة العربية وحتى خارجها... ولكل هذه الأبعاد لرى أن البيئة تسمية رمزية أكثر منها تحديداً

لجغرافيا معينة خاصة أن هذه الفترة وما بعدها أكتت الفاعل والاشتهاك والتواصل في وقتنا العربي، ومن ما لم تؤثر فيه هزيمة حزيران وتعامل معها كواحدة من المحطات الكبرى في التاريخ العربي التي أثرت فيه بقدر ما أثرت في بولته؟

● **هذه رؤية واسعة لمفهوم البيئة... لا تلغى الرغبة في معرفة من أين جئت... وهل أنت امتداد لأحد في العائلة؟**

في قصيدة مهمة «لأهلها أبو ماضي، شاعر العربية الكبير اسمها» كنت أدري، سأله... من أين أنت؟... ولجأب... كنت أدري... طيباً أنا أذكر... لكن بوجه الإجمال أقول: أنا امتداد لثلاث عائلتي بهذا المجال... أنا امتداد لقراماتي وترحالي وجاربي بالدرجة الأولى... ولايفي هذا لكم الكثير من الشفافة الشفافية التي انتقلت إلي وإلى كل جولي تقريباً من الأسرة ومن الآخرين... ثقافة اعتمدت على التراث الذي له طابع بدائي نسبياً لكنه كان غدياً ومهما باعتباره تعويراً من التراث المكتوب... وسعت منه، الذير سالم، وألف ليلة وليلة، وحفظتها بالتحوير الذي أضيف إليها طيفاً لمعامل البيئة الخاصة... وأعبر أن الإرث المائي في التأثير على تكويني رغم أنه وارد لكنه يظل محدوداً بالمقارنة بالإرث الذنون حملته من محيطي، ومن الناس الذين التفتيت بهم، ومن الأماكن التي عشت فيها وشاهدتها وتعاملت معها عن قرب.

● **تجميع «مسند الملح» في خماسيتها الروائية، كل خصائص الحياة في منطقة الجزيرة العربية عبر مراحل تطورها... وتتضمن بداخلها خبيرة صالبة بالأمكنة واللغة والشفافية على الرغم من أنه بعيد عن المنطقة فهل كان المؤثر في ذلك، الثقافة الشفافية التي ذكرتها وتعاملت معها منذ طفولتك... أم كانت هناك مؤثرات رئيسية أخرى؟**

ذاكرة الطفولة هي ذاكرة قادرة على الامتصاص وعلى تكوين ظروف تبقى مع الإنسان حتى مرحلته الأخيرة، والبيئة والأمكنة دور مهم أيضاً يحفز أعمدهم تلك الذاكرة... وأوضح أن موضوع اللط شغلي

فترة طويلة كدراسة وظل هاجساً عندى يزيد بين الحين والآخر لاعتقادي بأنه أحد أهم العوامل التي شكلت الخارطة العربية سياسياً واقتصادياً في عصرنا الحديث وبالتالي لأبد من الاشتباك معها، واعتبرت أن القيام بهذا الدور لأبد وأن يتم بمعرفة حقيقية ولا سأرتكب خطأ كبيراً، فبحثت عن كل وسائل المعرفة الخاصة وكل مايطبق بها من ممارسة ودراسة واحكاك، وخیال... فعدت للبحر ليمت تاريخاً وإنما في محصلتها الأخيرة رواية وبالتالي يظل عنصر الخيال عنصر مهم ورياضياً... في الرواية حاولت قراءة الحاضر والماضي في واقعنا، وتأثيرهما على المستقبل، وأعتبر عملاً مثل هذا المنهج لم يأت نتيجة عمل واحد بل نتيجة عوامل... وطبيعي أنني حاولت الاجتهاد في الموضوعين اللذين شغلتهم الرواية (اللط والصعراء)... ولبحثت أن صنع التحوير أن أقدم عملاً متكاملًا قدر الإمكان، لكنه يظل في رأيي البدئية التي تحتاج لكم من الأعمال المتعددة لمعرفة انعكاسات وتأثير اللط والصعراء على واقعنا العربي المعاصر... وإذا كان موضوع البحر قد وجد اهتماماً كبيراً في الحضارة الغربية، وتصدر اهتمام عديد من المثقفين والفنانين والمبدعين في تصويره ولتحويره عن الجانب اللط والخطر والاتقاء مع الآخر، فإن المنطقة العربية لديها الصعراء لاتزال من الساحة الإجمالية إلا أننا لانزال نجهلها، ولا نفهم في أسرارها... وللشيء نفسه في موضوع اللط الذي قلب حياتنا رأساً على عقب، وأضاع طبيعة المجتمع العربي... وأتمنى لو قام آخرون بالبحث عن الظاهرة، وحيداً أو كانوا ممن ذهبوا للعمل في الخليج واحكاموا باللط بشكل أو بآخر، فيما يحى اخيراً أكبر لأدب العربي للبيئات الجغرافية العربية بما تشمله من علاقات اجتماعية، ولا تقف دعوتي عن تداول الموضوع في قالب روائي فقط وإنما إلى لون إبداعي حتى لو كان الحديث عنه كرحلة فالمنطقة لاتزال بكرًا وبحاجة إلى تعريف تصهيد لإدخالها ضمن السبيل العلم للأدب لمعرفة احتمالات المستقبل.

● **تدقيق اللط لمسأله... هل جاء تسجيله اكتشافاً للأنماط الحضارية التي سادت بسببه... أم**

أنك تخيال الروائي واستشراف الفكر
اكتشفت ذلك مبكراً خاصة وأن
الكلمين عليه هم من تسج اجتماعي
واحد منذ بدأت عملية ضخه في
المنطقة؟

اللفظ مادة من الطبيعة لكن طريقة
استخدامه والمثل الذي يستخدمه هو الذي
يحدد النتائج... وأنا كنت نبياً، ولزرقاء
اليمامة، لكن إجمالاً رأيت كيف تم التعامل
مع هذه المادة في المنطقة والانتقال بها من
حالة إلى حالة، وتوقفت عند حالة معينة في
الرواية أشقى أن يأتي من يكمل بعدى
ويواصل ويقدم إضافة نوعية من خلال
أعمال إبداعية ترصد مآثره اللفظ من آثار
في مرحلته الزائلة جملة الانتكاسات التي
أراها بلاءً على المنطقة كلها، أبرزها
الصعافة الصفراء المأجورة، وتخريب
المثقفين بشراء ذمهم ليس بغرض الانتماء
وإنما الانتصار لقرارات معينة، وصاحبها لغة
سائدة عبارة عن هجين من العصرية في
نظرة أصحاب اللفظ للأخريين خاصة العرب
المعرومين... وبدلاً من أن يكون هناك أمانة
عربية من أجل استقرار المنطقة بامتصاص
فائض الصالة المحرومة، نرى أن العربى في
البلاد المسماة بأقطار المشرق أسهل عليه
للذهاب إلى أمريكا من الذهاب إلى السعودية،
وشهد الآثار السلبية العنصرية إلى وصول
المجتمع مع اللفظ إلى مجتمع متحدر
ومجتمع استهلاكي، هذا بخلاف سيادة العقل
القبلي وتفويض دور الدولة كمؤسسات وهو
ما يؤدى في النهاية إلى سيادة علاقات
اجتماعية من نمط تم تجاوزها بمراحل من
الدول الأخرى... دعلى ألق أنى دولا كمصر
وسوريا ولبنان كانت تؤثر على الجزيرة
العربية، أما المطروح الآن فهو العكس تماماً
بدءاً من سيادة الملابس واللفظ
الاستهلاكي... وللأسف أن الآلة أصبحت
مقلوبة... في الماضى كانت الحسفارة
المتقدمة والبلاد التي تمثلها هي المؤثرة في
البلاد المتخلفة... أما الآن بالعكس هو السائد،
ولكل هذه الاعتبارات أرى اللفظ لغة من
لغات الله على المنطقة، وبدلاً من أن يكون
قوة ووسيلة رافعة أصبح عاملاً سلبياً.

● عندما بدأت كتابة رواية مدن
المنح... هل كان في ذلك أن

الرواية تستصل إلى ما انتهت إليه في
أجزاء خمسة... هل جاء التخطيط
المسبق للفكرة الروائية كما كان
مطروحاً لديك في البداية.. أم أن
عملية الإبداع لها قانونها الخاص
بمعنى توليدها لأشياء جديدة تأتي
بفعل الكتابة؟

أنا لا أشبه يوسف السباعي الذي كان
يحدد سلفاً عدد صفحات الرواية وعدد
الفصول وحتى عدد صفحات كل فصل...
طريقة العمل عندي مخفظة تماماً بمعنى أنني
أبدأ بتصوّر عام حول الموضوع دون أن يكون
عندي قدرة على التحديد للكتاب لما سيكون،
فأثناء العمل تجد عوامل وعناصر كثيرة تحكم
وجريدها، وتغطي احتمالات جديدة للتغيير
ربما لا يكون في المسار الرئيسى، ولكن في
علامات ومحالات أخرى... وفي مرات
عديدة قلت عندما أبدأ كتابة للرواية أكون
مثل القبطان على ظهر السفينة.. أعرف
الاتجاه العام ولا أعرف ماذا سيصادفني في
الرحلة من احتمالات، وربما أجد عناصر
عديدة تأخذ الرحلة إلى مسارات أخرى، أو
تؤدى إلى أشياء إضافية لم تكن في البال...
وعندما بدأت رواية "مدن الملح" كان عندي
تصور بأننى سأكتب رواية طويلة وكبيرة
بحجم أهمية الموضوع الذى ستقوله من
للناحية الجغرافية واللامنية، ولم أقدر أبداً أن
العمل سيوصل إلى هذا الحد، والآن وبعد كل
هذه السنوات من الانتهاء من كتابة العمل
يقول لى بعض القراء متى ستكتب الجزء
السادس، والحقيقة أنني بينى وبين نفسى
انتهيت من كتابة الرواية بالحالة التى وقفت
عندها، وربما وأتى غيرى ليلاحق الموضوع
من زاوية جديدة وبصيغة مختلفة عن صيغة
مدن الملح فالموضوع على وسوجب كتابات
أخرى ومعالجات من منظور مختلف وهذا
حق لأى مبدع... وهناك موضوعات تحدد
للملاحم الأولية لأى عمل وكنت أفترض في
البداية أن الموضوع يحتمل ثلاثة أجزاء لكن
الأجزاء زادت إلى أربعة ثم خمسة... وفي
الإجمال اعتبرت أنى قارئ يقرأ مدن الملح هو
قارئ شجاع، نظراً لكمها الكبير، وقراءتها
تحتاج إلى صبر وفنية خاصة فى التعامل...
هى في الحقيقة تحتاج إلى قارئ من نوع
خاص.

● هل تعبير الرواية العربية الآن
أحسن حالاتها؟

الإجابة عن هذا السؤال يصدى لها ناقد
مختص... لكن بوجه الإجمال الرواية
العربية في وضع جيد، وعندها أفاق أرحب
وأعم في المستقبل بعد أن صار في عالمها
تراكمات وأسماء وعدد كبير من الروائيين
والأدباء أن للرواية الآن جمهوراً واسعاً من
القراء وهو ما يشكّل لها ملاحاً سهماً وغنياً
يساعد على تنفّعها ونموها، وفي تقديرى أن
الرواية الآن هي أفضل الأدوات التى تضع
يدى على المشاكل الأساسية للمجتمع وعلى
مسومه وأعلامه الكبيرة، وتستطيع تقديم
إجابات إيجابية، وتعزى في الوقت نفسه
على طيف واسع من تعدد الأسانيد
والافتراضات... وأنا متفائل، ويبقى عداى
على أن الرواية العربية أمامها الإمكانية التى
تساعدنا في تشكيل إضافة مهمة للرواية
العالمية... وأن يكون لها مناق مختلف
ومتعين، وهذا يحتاج إلى جهد أوسع وأكثر
ونوع من الصدور التى تتحمل... كما يجب
ألا تحكم بقسوة على التجارب الروائية
بالسلب أو الإيجاب وتجعل تراكمها أكبر
والإيجاب في موضوعاتها أوسع ويوسع
ذلك إلى أساليبها الفنية... نحن نحتاج نوعاً
من الروائيين يتصدى بجرأة لموضوعات
يخاف آخرون التصدى إليها وفي مقدمة
ذلك الثالث المقدس كما يسمون... للسياسة
ليس بمفهومها المباشر... والجدس بمفهومه
الرائى... والدين بمفهومه الرحب وكل ذلك
في إطار منظومة تسهم في كشف نواص
المجتمع.

● إلى أى مدى أعطت الأجيال
الروائية سمات محددة للرواية العربية
بمعنى.. هل تستطيع أن تطلق الرواية
بطابع الجيل الذى أنتجها؟

هذا التقسيم يهتدى على نوع من
التعسف والقسوة، ومثلاً هناك رواى يكتب
فى من العشرين، وآخر يكتب في من
الأربعين، فيما بينى أن الفارق بينهما جيل أو
جيلان وعلى الرغم من ذلك تجمعهما
حساسية واحدة... وعلى وجه الإجمال لو
أفترضنا أن هناك جيلاً مؤسساً للرواية ثم
أجيالاً لاحقة له، فسوف نجد أن شيخ الرواية
العربية تخبى محفوظ ما زال يقول أشياء
مهمة في الرواية وتشكّل إضافة حقيقية

لما علموا، كما أن الأجدال التي جاءت من بعده أمدحت نوعاً من التراكم والأفاق العربية، فيما بنى أن التفاعل مستمر ويتداخل بين كل الأجدال... بحيث إننا نستطيع القول إن تقسيم الرواية بمفهوم تقييد هو نوع من التمييز فقط... وفي رأي أن نجل هذه القضية مفتوحة دين وضع حد قاطع لها.

التقسيم الجبلي أقصد به ارتباط الرواية بمراحل وأحداث تاريخية معينة اندمجت فيها أجيال الروائيين كقوة ١٩١٩ في مصر ثم ثورة ١٩٥٢ وحلقة القوسى... وأخيراً مرحلة الانهيار العربى.

يمكن انطباق هذا التقسيم على الشعر أكثر من انطباقه على الرواية، وربما كما قلت إن التقسيم جاءت نتيجة التأثير بمراحل تاريخية بعينها، فتجيب محققة ابن المشرويات من هذا القرن لاخفى تأثيره بضرورة ١٩١٩، لكنه لا يزال يعطى، ويقدر مساعدت عن ثورة ١٩ تصدت عن ثورة ١٩٥٢، كما نهد روايات كمالك الحزين لإبراهيم أسلان التي تتألف من الحارة المصرية، ورواية الحب في المثلث ليهاء طاهر، ونوعية أخرى من الروايات، لانتمج في داخلها الفصل الواحد بين جيل وآخر، ومن مظاهر الرواية الآن أنها تأتي بما يقوله التاريخ كالتاريخ بركات لجمال الغيطاني وهذه النوعية من الروايات التي أطلق عليها البعض مسمى الرواية التاريخية، لإيلاف التعامل معها بمفهوم التقسيم الجبلي، فهي تتناول حقبة زمنية ترى فيها معالجات يمكن أن تسقط على الحاضر وتعطى دلالات مهمة، ولو قرر للرواية فسمحة أكبر في الموضوعات التي يمكن تناولها... وأنا أكتب الآن رواية عن القرن التاسع عشر، ومعرفة هذا القرن ومآلته فيه من وقائع يصعب تجاهلها تجعلنا نفهم بعض الأمور التي تحكم تطور البشرية الآن، وقد رجعت إلى كثير من المراجع والدراسات التي تناولت هذا القرن حتى استوعبت مثلاً ما يقوله الجرد... ذلك الغيم جاب هذا القطر، فالعوامل التي شكلت نهايات القرن التاسع التي أسطعدت نتائج القرن العشرين من ناحية للتقسيمات السياسية، وأنظمة الحكم، وسيادة الدولة، والعلاقات التي حكمت وتركت أثرها حتى الآن... ولكل هذه العوامل أرى أن التقسيم

الجبلي الرواية حتى لو ارتبط بحقب تاريخية معينة ليس الأفضل في تقييمها.

● **ماهو تحولك لعسوة بعض الروائيين إلى التاريخ.. وماهى قراءتك الخاصة له بعد أن رجعت كما قلت لعديد من المراجع والدراسات التي تناولت القرن التاسع عشر؟**

في المستلقات الكبرى تحدث عملية مراجعة شاملة تبحث أسباب الانهيار وأسباب النهوض... وأعتبر أن كثيراً من تطورات القرن العشرين كانت جذوره موجودة في القرن السابق، ولهذا جاءت الضرورة في العودة إلى الوراء لاكتشاف ومعرفة طبيعة المسارات، ووضع اليد على اللحظات الأفضل في المستلقات التاريخية.. وعلى سبيل المثال صاد كثير من الكتاب إلى فخرات قديمة ولمقدروا أن الجدل فيها مفيد لقراءة الواقع.. وحلى في حساباتنا العربية كانت هناك عودة من بعض الكتاب بفرض فهم طبيعة المكان والبشر... والتصور أن عملية اختيار مناطق تاريخية بعينها تجبىء لتحمل دلالات معينة، ويمكن نوعاً من الرواية لمفهوم التاريخ ومشكلة الطبيعة.

أما عن رؤيتي الخاصة للتاريخ فندمنا في أن هناك كماً كبيراً من التفتيق ثم وبخاصة في التاريخ الرسمي، ولابد من العودة إلى ما أسماه بالتاريخ المزاوى، ويقودنا هذا إلى ضرورة البحث في سجلات تجميع حقيقة وأصل المكائبات... ونوع لمدن التي كانت موجودة، حتى نوع الأزياء التي سادت... ومحدث من تلفيق يمكن إصلاحه من خلال الكتابة غير الرسمية للبعض.. وأنا عذنى نوع من الفهم القديسى يعطى عدم التسليم بسهولة بمحققة الأشياء التي تبدو مسلمة لدى الغير، وهى نوع من التأكد في تفسير الأحداث... نحن نحتاج إلى مراجعة وإعادة تصنيف التاريخ الذى وصلت درجة الاستهانة به إلى حد استخدام الوقائع في تقييدها واستخراج دلالات منها عكس دلائلها الأصلية.. ويظل موضوع التاريخ شائكاً ورحال أوجه لدى البعض بمعنى أنك تصحلي استخراج الجواهر والتكثير من أن صحت التحرير كما تستخرج منه في أحول أخرى ما يخدم حالة راعلة وهدفاً أيضاً.. وأنا بالطبع ضد النهج الثانى... وممارستى فى العودة إلى التاريخ بركية أريد منها اكتشاف

عيون الحقيقة والرغبة فى إيجاد تفسير ماذى ملموس وصحيح... ومثلاً أنما مقنع إلى حد بعيد يعطى النوردي فى قراءته للمجتمع المراقى الذى يذهب فى إجماله إلى صراع البودرة والصناعة، والازدواج فى الشخصية العربية فى مرحلة معينة، وأيضاً الموقع الجغرافى وطبيعته النفسية التي تكونت للبشر وحكمت سلوكها.

● **أستاذ عبد الرحمن... إلى أين يقودنا هذا التزييف؟**

إلى بذلة تتمكن فيها أكثر... وإذا لم نرها الآن نستعمر فى خطأ فهم التصرفات الراهلة... أنا أخشى من البداية الجديدة التي تزحف على المنطقة.. صحيح نحن نلبيس رباطات علق، وملابس حديثة نفوق فى أنافتها أحياناً أزياء فرنسا، لكن نعمل فى داخلنا بذلة كجسيرة فى السوك والعلاقات الاجتماعية والظفارة والمرفع... وأخيراً فى القرار السياسى. ■

المراجع

— مصطفى عبد اللتى، «الإنهاء القوسى فى الرواية، عالم المسفرة. الكويت. للعدد ١٨٨. أغسطس ١٩٩٤.

— محمد حسن عبد الله، «الريف فى الرواية العربية، عالم المعرفة. الكويت. العدد ١٤٣ لفرير ١٩٨٩.

— (إليس خورى، تجربة البحث عن ألق. سلطة أبحاث فلسطينية (١٤٤) يونيو ١٩٧٤.

— نديم البطار. الملقين والفرقة سلطة ثقافتنا القومية (١) منشورات المجلس القومى للثقافة العربية. يونيو ١٩٨٧.

— المستشفى العربى. مجلة. العدد ١٥٥. بيروت. يناير ١٩٩٢.

— فصول. مجلة. «زمن الرواية الجزء الثانى. الهبة للامة للكتاب. القاهرة. ربيع ١٩٩٢.

— عبد الرحمن صيف. الأشجار والهدال مروق. القوسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٩٢.

— عبد لرحمن صيف، شرق المتوسط. دار الموندت. بيروت. ١٩٧٧.

— عبد الرحمن صيف: مدن الملح (لثية. الأخنود) القوسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٨٧.

حوار: سعيد الشحات

قاده الساحرتان تتقبحضان،
تقبحضبان، تقبحضبان، تقبحضبان
مصطرية قلقة حينا، هادئة مناسبة حينا آخر،
نغمات تداعب أجساد الفراشات، تحركها،
تعبيراً عن الحب والوصال، الهجر والجمال،
الأسى الشفيف والفرح العموم، فجأة تلو
تلاوته طاباً لحفه الحب ضد صنيع الهجر،
يرتج للكون، تتلفظ القلوب، ترحل غرصا
إلى عالم اللص الإنسانية بأعماقها الرشيقة
المكتوعة، تعيش لحظات متعاقبة، متناوبة،
عالم متداخل من الأسى والمرح ينسجه
بأنامله الساحرة «ألكسندر سوتنيكوف»
مايسترو مسرح باليه البولشوى.

ولد «ألكسندر سوتنيكوف» قائد أوركسترا
مسرح البولشوى في موسكو عام ١٩٤٦،
تخرج من أكاديمية جونس للموسيقى حيث
كان أحد طلاب «أرنولد إيتس» الشهير. منذ
عام ١٩٧٢ وهو يعمل كقائد أوركسترا لأوبرا
وباليه مسرح تشايكوفسكى. في عام ١٩٨٠
بدأ العمل في الأوركسترا السيمفونى لمدينة
التصوير السينمائى بروسيا. منذ ١٩٨٢ وهو
قائد أوركسترا باليه ومسرح «أردسا». في
عام ١٩٨٥ اشترك في المسابقة التى عقدت
لاختيار قائد أوركسترا مسرح البولشوى كما
قاد عدداً من عروض الباليه والأوبرا ثم
عمل في مسرح ستانيسلافسكى
وتامبوفيتش دانشمى للموسيقى.

وفي خلال السنوات التالية قاد عدداً من
الفرق مثل باليه المجر القومى، باليه البرتغال
القومى وباليه طوكيو الشهير. في عام ١٩٩٢
تلقى دعوة من فرقة الباليه الدنماركية. قام
في الفحرة بين عامى ٩٢، ٩٣ بجولة مع
نجوم فرق الباليه إلى اليابان. التحق بمسرح
باليه البولشوى عام ١٩٩٥.

كيف يفكر ويحلم؟ ما هو موضعه
الإبداعى داخل عالم الباليه الريح؟

● بناء الفن الموسيقى هو دلالة
ومعناه، هذه الفكرة تدفع بالشكل لأن
يحل محل المضمون الفكرى، بينما
أرى أن المضمون عنصر جوهري في
الموسيقى، فهو الذى يحدد الشكل
الفنى الذى تصاغ فيه هذه الموسيقى،
ما رأيك؟

— كل أنواع الباليه تبدأ من الموسيقى،
فالفكرة والأحاسيس والمشاعر كلها تناس

حوار مع المايسترو

ألكسندر سوتنيكوف:



**نواجه
الإنهيار
بالموسيقى**

على الموسيقى، والموسيقى بهذا المعنى هي السميع الرئيسي للبانائية، حركة وأفكاراً وتفعلاً.

هذه العلاقة بين الموسيقى والحركة والأفكار حيوية وهامة جداً، في بعض الأحيان أقوم بتصحيح العلاقة بين الموسيقى والتفاعل، أو بين الموسيقى والحركة، حتى نصل بعد التدريبات إلى العرض وقد اكتملت عناصره إبداعاً دون خطأ أو هفوة.

كذلك من مهمتي صياغة وبناء التناغم الانفعالي بين مجموعة الراقصين والمغنيين، على أن أجمع الجميع في قمة التماثلية واحدة ممتدة امتداد زمن العرض، لهذا فأنا أنظر دائماً إلى عناصر العرض للدرامي على اختلافها ككل واحد.

هنا أصل إلى إجابة سؤالك... المشاعر الإنسانية هي أصل الموسيقى ومنبعها ووقودها الخلاق، بمعنى مضمونها، ولا يمكن أن تكون موسيقى مبدعة بلا مضمون، أو أن تكون مجرد تراكيمات صوتية في الزمن، الموسيقى هي التعبير عن روح الإنسان، واقعة ومستقبلية، أي مضمونه لصياغة عالم من الفضيلة والجمال.

● **عصر النهضة في الموسيقى هو بلا شك عصر نهضة في سائر الفنون الأخرى، كالتصوير والدراما، ما هو موقع الموسيقى في زمن النهضة والتطوير داخل السياق الاجتماعي؟**

... أغلب أساليب الموسيقى التي أصل بها وفي ظلها تاريخية، بمعنى أنها صيغت في تاريخ قديم، مسألة أو يزيد ولا أقود أي أعمال معاصرة.

كل شيء في الحياة أو الموسيقى يعتمد على الحقائق، الزمن، علينا مثلاً أن نحكي بعض التقاليد الاجتماعية من العهد والانهيار، قد نفعل هذا حيناً، وحيناً آخر علينا أن نؤكد على دور الموسيقى الجمالي في التغيير والارتقاء، والموسيقى كالتصوير والدراما تخضع لنفس ظروف التطوير والتجديد، فمن مؤلف موسيقى بارع يدفع بدماء جديدة للفن والعبيد، إلى تيار مبدع يقوده عمة موسيقيين... وهكذا، مرفق الموسيقي هام وجوهر في زمن التطور الاجتماعي، فهي تقوده تارة، وتقلسه تارة أخرى، وتجديد روح

الموسيقى لا يعنى الارتواء في أحضان الأصوات المتناثرة والتي يسمونها الموسيقى المعاصرة.

كل التقدير والاحترام للمبدع الأول، المؤلف الموسيقي الذي يصوغ بعبقريته كل الأفكار والمعاني والأحاسيس التي يضمنها البالية أو السيمفونية أو السوناتا... الخ.

دوري كمايسترو يتحدد في العمل على إظهار عبقرية وجماليات إبداع «تشايكوفسكي»، مثلاً في باليهاته «كسارة البندق» و«بحيرة البجع»، لنا تتبع إبداعه بمشاعري وأحاسيس.

«تشايكوفسكي» هو الأصل وأنا عنصر من عناصر منظومه الإبداع في مسرح البرلشوى.

● **ما هي المساحة الأخلاقية الإبداعية التي تشتملها الموسيقى الكلاسيكية على مدى تاريخها؟**

... كل إنتاج موسيقي مبدع متميز لا بد وأن يحمل قيمة أخلاقية وجمالية رفيعة، ذلك أن منابعها هي قلب وعقل المبدع، وأهميتها أنها تسجل مشاعره وأحاسيسه. هناك بعض الأخطاء التي نسمى دائماً لتصحيحها وتقريبها كحرف بعض المغنيين لموسيقى تشايكوفسكي مثلاً دون إحساس، هذا أتدخل بطقم العازف بالإحساس، بالشرح والتدوير، حتى أحقق للموسيقى قدراتها الإبداعية والجمالية، فإذا ما كان تشايكوفسكي هو الأب للروح الموسيقي الروسية فكيف يكون عزف أصمالة دون إحساس!!

الموسيقى محورها قلب المؤلف وملتهاها قلب المشاهد، وأنا وسيد فيسما بين السميع والسميع، ولكن بفهم كامل وديق الملاحظات المبدع حتى يحقق لعمله التأثير الراجب.

ولذا ما كان الإبداع الموسيقي فضيلة، فإن تنفيذ هذا الإبداع بفهم وإحساس هو فضيلة كذلك.

تلك هي المساحة الأخلاقية للموسيقى، فضيلة الإبداع وفضيلة التنفيذ.

● **ما معنى الإحساس في قيادة الأوركسترا؟ وإلى أي مدى يتوقف قائد الأوركسترا في عمله؟ وما هي مواصفات شخصيته؟**

... كل إبداع الفنون لا بد وأن ينهض على الإحساس، وأدائها كذلك، المايسترو الذكي هو الذي يتعلم من عناصر الوجود حوله، فضلاً عن اكتساب خبرات إبداعية من زملائه في كل أنحاء العالم، وهو ما نطلق عليه للتأثير والتأثر، ويتحقق تميزه من خلال قدراته على إظهار ما نطمه، فالمايسترو الذي لا يعلم ولا يستفيد بتجارب الآخرين يتحجر عقله بعد زمن.

إن حركة يدى مثلاً - إشاراتي للمغنيين - هي حركة شاعرية مليحة بالإحساس والانتامل الخاص به، يودها العازف مضمناً الإحساس إحساساً هو وانفعاله الفني، نحن نقدم للجمهور موسيقى المؤلف من خلال مشاركتنا وأحاسيسنا، فإذا أحبها تألق نجم المايسترو وتلق في عمله.

وعلى المايسترو دائماً أن يستمع بمواصفات القائد الناجح، القدرة على الحسم، وإتخاذ قرارات فورية دقيقة وصائبة.

● **إلى أي مدى استطاعت الموسيقى أن تصل موهبتها وثقلاتها؟**

... تكتن موهبة المايسترو في إظهار جمل الموسيقى، وكما ارتقت ثقافته ومعارف، فمضى هذا أنه يفهم الموسيقى ويحسها (إحساساً صحيحاً ومبدعاً).

والثقافة فردية بمعنى المزاج الشخصي المنفرد، ويوجد في البرلشوى ثمانية من قادة الأوركسترا، وكل واحد منهم يتفرد عن الآخرين تفرداً ثقافياً وانفعالياً وتعليمياً، هذا التفرد هو الذي يمنح البرلشوى خصوصيته الإبداعية، لكنه تدور يخرج من معطف المبدع الأول أي المؤلف الموسيقي.

ليمت التفتية من أنا، بل من أنا، من خلال «تشايكوفسكي» أو «كورساقوف» أو «خاتشاتوريان»... إلخ.

يجب أن أقرر لك أهمية الجمهور في تحديد كفاءة المايسترو، إنه ملك (إحساساً) باهراً في التمييز بين المايسترو المتوسط القيمة والمبدع الموهوب المتميز. ■

حوار: مجدى فرج

ق جاك ديريدا Jacques Derrida... هل هو آخر الفلاسفة الفرنسيين؟ بعد ديريدا، بعد وفاة لاكان وفوكو وأنتوسيس واحدًا من أبرز ممثلي «عقاية ٦٨»، فيما كان قريبًا، طيلة عشرة أعوام، من فيليب سولرز وجامعة مطبوعة (Telquel)، للذين اهتمد عنهما أولئك السبعينيات.

ولد في العام ١٩٣٠ بالجزائر لعائلة من اليهود السفارديم، درس الفلسفة وحاز شهادته في ١٩٥٦، منذ أكثر من خمسة وثلاثين عامًا وهو يدرس الفلسفة، وقد توج مسيرته بعمله محققًا للدراسات بمدرسة العلوم الاجتماعية العليا (باريس).

من أبرز نساياه: «الكتابة والاختلاف» (١٩٦٧)، «والمش الفلسفة» (١٩٧٢)، «جلاز» (١٩٧٤)، «كارت بوستال - من سقراط إلى فرويد وأبعد من ذلك» (١٩٨٠)، «علامات وقف» (حوارات، ١٩٩٢)، «أطراف ماركس» (١٩٩٣). في هذا الحوار (لم تذكر مجلة Lire، اسم المحاور) يتعرض إلى: هل هو ضحية الانغلاقية السائدة في المؤسسات الجامعية والإعلامية الفرنسية؟ ولم لغته، بالأخص وليس ككل للفلسفة، صعبة ١٩

● إذا قلنا إنك أشهر مثقف فرنسي في الولايات المتحدة، ما هو رد فعلك؟

— تسر إلى اللفظة الدقيقة: تفاعل Réa-crion. في اللسانية، طلبت من المحاور المتخيل الذي استندت إليه عن رد فعله، في أول الأمر، لم يهجم عديد من الأفراد بها حتى لا يقال أي شيء عن هذه «الشبهة الأمريكية». أمّا كي يعتقدا بعدم وجود أي تشابه جار بينها وبين فرنسا؟ ولأن من في الخارج، هم فقط، من يهيمون بي؟ إذا كانت الإجابة الفرنسية لعملى مختلفة فإنها بالتأكيد محسوبة ولا يمكن إنكارها، ولا تمر عبر الأبواب نفسها لأنه في فرنسا، منذ بدايات السبعينيات، جرت عملية انغلاقية في الأجهزة الجامعية والإعلامية.

● ولذلك، كنت ضحية؟

— بافتراض أنني أعاني من هذا الوضع، فإن كبار المفكرين (أذكر نعاجات البعض أمثال جان - لوك تانسي Jean-Luc Nancy وفيليب لاكلو لا بارت - Philippe La-

حوار مع

جاك ديريدا:



السلام

عمل تربوي

coulabarthe داخل الحرم الجامعي) ينفون - كما للفلسفة للترنسية. ثمن هذا الانتقال، تلك عدالة قاسية، أمضى أن تصحح يوماً ما. أحدثت من الشعبية المعريضة، إذ تأخذ حسابات أكثر دقة حول هذه التناقضات في الحلقات الضيقة والمهن الاختصاصية الرفيعة.

● الولايات المتحدة، أهي نسمة هواء؟

- توجد هناك أيضاً حروب، أسا هنا فألمية، حيث تنكب، دوماً، على الوجود المستكشف. هنا، الأشياء أكثر هدوءاً، متوازنة في معرات باريسية متعرجة، والتكليف اللغوي يلجز ما نجد في البلد. وفي الولايات المتحدة، يضمن تشتت المالم الأكاديمي تحقق جريان واسع، سريع ونشط.

● مسأ وراء الأطلسي، تأثيركم ممتحن عبر المقاسات الأدبية؟

- هذا ما جرى بالفعل، أحياناً، في البداية، غير أن هذه المؤسسات راحت تهتم منذ فترة طويلة بالنظرية الأدبية. كانت الفلسفة - دوماً - تدرس كما هي (في يال Yale، على سبيل المثال، داخل المؤسسة الأدبية المقارنة) في الأماكن السهلة للثقافة النظرية والفلسفية التي استقبلت التفكير، وحافظت على حصنة التشابه التي ربحها من المؤسسة الفلسفية وأيضاً الفلسفة التحليلية، وهذا ما يصيب بعض الزملاء الأمريكيين بالمصايبة. يجب ذكر، هذا خاصة، المؤسسات غير الأدبية وغير الفلسفية: تلك هي المسألة، في العارة، في علم اللاهوت أو الدراسات الدينية، في التاريخ... وأيضاً في "علم الإدارة"، في الاقتصاد، في السياسة

● في الولايات المتحدة، تعترف - في بعض الأحيان - بوجوهكم ضمن أصول حركة: "Political Correctness"، هذه الحركة التي تطالب بتطويق، دون شفقة، التمييز.

- كم هي محزنة! هل سمعوني وأنا أقول أن أوس ما لا يجب أن نقرأ نديجات الذكور البيض (شكسبير، أفلاطون)، بينما أمضى وقتي في قراءتهما وتدرسهما؟ قليلين من يتولون هذه المحامات... عدد كبير من الأكاديميين الأمريكيين وقفوا أمام هذه

الجماعة اللغة واجتمعوا كاليد الواحدة في أنظمة مستعدة، وقد تخلوا عن العقيلة الأرثوذكسية، كي يسمعو خطاباً صادقاً، مخبراً عبر هذه التأت Sujet؛ يجب، أيضاً، قراءة خطابهم...

● لم كل هذه الاتهامات؟

- وجدت جماعة فلت جذر سياسي يقردها بعض الأيديولوجيين الجهلاء المشروقين، أحدهم مناضل من اليمين المتطرف الطلي. كانوا يكشفون كل ما يتحرك (السوية، ما بعد المحلة، تعدد الثقافات، للتاريخانية الجديدة، وبالتأكيد، التفكيرية)، يكفي قراءة ثلاثة أسطر مما يكتبون حتى ترى أن هؤلاء الكتاب لم يقرأوا شيئاً طوال حياتهم: شبه أمية. في فرنسا، ارتقى بعض الذين اكتشفوا حصتها على الشعارات نفسها: كم هي متربة خطا

● أنت مرتاب للغاية فيما حولك

- لست مرتاباً، إنني أنهم.

● لست ليهولاً فقط، أنت مناضل أيضاً!

- لأحاول ألا أعمل كثيراً داخل المشهد السياسي، لكن إذا فاضلت، وأنا لا أحب استعمال هذه اللفظة، بطريقة شبه خاصة، لأحاول ألا أمارسها بغية رفيع مستو، ولا أمارسها إلا حين أعتقد، بحق أو دونه، بوجود بعض الأشياء الصعبة، تلك مسرفية فردية أضطلع بها. تواتبني رغبة التوقيع على بعض النصوص المشتركة Textes Com-muns، لأنه يجب إنجازها في حالة الطوارئ، غير أنني لا أشعر بكوني "مناضلاً"، في الحقيقة، تجاه النصوص الصعبة، بعض تحليلات أفلاطون، ديكارت، هيجل، جينيه، بوفلور جويس أو بلاشكو (وحتى ماركس!) وأيضاً الممارسات أو الخصائص السياسية اللامركية.

● قراءة الفلاسفة، دائماً، صعبة، فهل تختلف صعوبة قراءتك عن صعوبة قراءة أرسطو وكانت لدى القارئ؟

- الخطاب الفلسفي، دائماً، صعب، إلا أنني لا أدهش حينما يتحدث عالم رياضيات

أو فيزيائي إلى الغالبية بلغة صعبة، توجد أحياناً مسابقة يجب حلها، لم يجب الفيلسوف حينما يتوجه إلى الجادين بذلك الهلع؟ بحيث إنه يفعل أي شيء كي يكون معروفاً على نطاق عرض، وسهلاً مفهوماً أكثر من أن يكون متاعاً. ذلك هو الواجب، لكن يجب تحاشي العقبة التي تشو، عادةً، إلى وجود لغة مفهومة حالية: هذا أمر خالص، وكذلك، يتحدث محترفو التحدث إلى كل الناس، كل الأيام، بلغة مشفرة. ونحن يقولون لي: "منع إجابات سهلة! انظرك لن ثمر، أفندي بهيال. كم هو غيالي". القارئ ليكر، حيث عرفنا الانتظار وإمكانات القارئ بيد أنه حين نرسل أحدنا نارس عديداً من الأعمال كي تكون مفهومة، لكن يجب تشكيل، تدريباً، إمكانيات القارئ، والإدراك. كل ما هو مأخوذ من الكلام عمل تدوي. بالإضافة إلى ذلك، للفلسفة تاريخ ثري ورسومي، كل سؤال تتخيل وضعه بدءاً من اللاشيء حتى الذكرة الطيباقية - Sirati - fleur. صعوبة الخطاب الفلسفي تعطف هذه الذكرة المبرجة بالقوة Potentialisee، المشكلة، والمترجمة إلى أكثر من صيغة اقتصادية...

● ألا توجد صعوبة إضافية في توصفك؟

- ربما، من جهة أولى، التفكيرية تتعلق أساساً بمجمل تاريخ الفلسفة، ولذا نفترض الوجود بالقوة المتطرف لهذه الجينولوجيا (علم الأنساب)، من جهة أخرى، لا تعد اللغة أداة ولا أثر شافاً، لكني حين أكتب بطريقة شفافة، فليس هذا لإطاعة ما لا أعرفه عن منطق الختم أو للفروض، بكل احترام ولأجل عشق اللغة، أمارل اختراع أو معرفة الإمكانات، الشعرية، للغة نفسها، وهذا يأخذ، أحياناً، شكل المواقف من خلال اللط السير الإجحاف، كما أعتقد، السمين "أنا".

● كتبك الأولى تتشابه مع ما نسموه في العادة "فلسفة"، لكن منذ كتابك: "جلاس Gias (19٧٤)، وكان يمثل لدى البعض كما المزجة. هل لديك، في هذه اللحظة، الإحساس بإنجاز شيء آخر عما فعلته سابقاً؟

أبدأ. أضمن حدوث بعض الاختلافات، غير أن هذا يدل على هجر المصالح والشجون السابقة، وليس بالتأكيد الانحراف نحو ما لا أصرقه من «المزحة» (ألفظ هذا «فارس» Farce و«كرنفال» Carnaval، إذ إنني أحب إحدى هاتين الترجمتين) وأن يرغب في إعطاء الألم، يوجد تواصل لا يمكن مجادلته يتبدى عند القراءة، حتى بعد جلاز Glas وكارت بوسال Carte Postal.

● تؤكد على التواصل Continuité في نساجك، هل توصلت إلى - في عمك - القول بأنك أخطأت يوماً ما ؟

- بماذا يفكر قسراؤك إذا قلت لا ؟ إذا واجهتني بهذا السؤال تحت سيفه المرعب، أجيبك بنس التنغمة واللينة قائلا: لا. إحدى الشروح لتناول، في الواقع، أن ما أقوله لا يتطابق مع الأطروحة. لا يوجد، في النهاية، ضمن النصوص ما أستطيع إثباته على أساس كونه من المزامم الفلسفية والفرصيات الوضعية التي نواتب أمام خطتها.. فبور ذلك، يقول بعضهم: بما إنه لا يمكن أن يكون مرفوضاً ولا محسناً أبداً التحارض الصادق أو الفاطي، على الأقل بالمعنى الكلاسيكي، وبالتالي لا يتطابق بالمفهوم الفلسفي أو العلمي، وهذا ليس ممكناً.

لا يقول شيئاً كما ترون! إجابة مختصرة: ربما، لكنها إذا كانت حقوقية وبسيطة، فلماذا أتق أو أغضب ؟

● كلمات مثل: «طوارى»، «خطر»، «غائب»، تجدهما دوماً في كتاباته وقد استطعت الاقتراب من تبلى وضع بطولى، في الواقع، مع الفكرة التي أعوها تاريخ الفلسفة، مع هذه الطريقة التي تجعلنا نتنظر الأشياء «الغريبة»، ألم تكن في ألف مكان للتواضع وقت انتظرك الفلسفة ؟

- لا شيء مما ذكرته يدهش للتواضع، إنه شهادة التواضع ذاتها. تتحدث عن للتواضع، للغباب أو للخطر، وهذا ما فعلته طوال حياتي، وهو لا يطوى، بالضرورة، على فعل بطولى. مع اقتراض وجود الأسلوب للغامض، فإنه ليس بطولياً. في النهاية، أقول إن هذه الفلسفة أو تلك لم تذهب بعيداً لأنها قد تستوجب النقاش، ليس في هذا أية بطولة، إنها الطريقة الأكثر اعتيادية للنقاش الفلسفي، هناك، أعترض على تداعي البطولة في الإطار التفكيكي. أخيف بأنني لا أشعر بمذاق البطولة. ذلك هو الوضع المسرحي الذي يجعلني أفس بفریتی. على الأقل، وبطريقة ملتبسة، لا أشرك البطولة.

هذا - مع المقاربة في المجازفة المتجمدة والبرهان المعطى وكذلك اللد. ماذا يريدون؟ وكيف كانوا، هم أنفسهم، أمام البطولة ؟

● جورج سستينر George Steiner تحدث عن الفكاكة الميتافيزيقية، المتواجدة في نتاجك، فقيم كان يفكر ؟

- يجب توجيه هذا السؤال له. كل ما قاله سستينر عن ذاتي خاطئ. لم يستطع ولم يرغب Pvoulu أن يقرأ في، كل ما أصنيه أن يقرأ، وهذا يعني، أنني قد عرفته ذات مرة، حساساً أمام الفكاكة. لا يحق لي القول إن ما أكتبه فكاكة أو لا فكاكة، غير أنني أعترض على لفظة «بطولى» Heroique، أحب في بعض الأحيان وأقبل لفظة «هزلي» Comique، والتحمل نفسه. بعض الأشياء محتملة، لكن الآخرين يبرفون أن ومضة ضاحكة عابرة تتلأأ في نصوصي، هذا ما يود قوله سستينر، أشكره. «ميتافيزيقية» شيء آخر، لكن فكاكة، سخيرة أو ضحكة، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، تلك هي اللازمة والعنوان الفرعي لكتابي حول جويس. ■

ترجمة: أحمد عثمان

(٥) مجلة «لير» Lire، العدد (٢٢٢)، مارس ١٩٩٤.



الانتشارات والتوزيعات

الكتاب السنوي

١٧٢ الواقع وما وراء الواقع في السينما المصرية الجديدة،

شاكر عبد الحميد. (حكاية الجواهر الثلاث) الميشيل خليفي،

امير العمرى. كارلوس ساورا - سينما إسبانية مختلفة، طلعت شاهين. عن

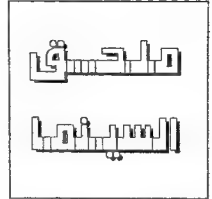
رومانسية الصحراء والرق والجواري، السماح عبدالله.

الكتاب

١٩٣ سهير القلماوي، أستاذة الأساتذة والدراسات النقدية والأدبية، عبدالرحمن

ابوعوف. سعد الله ونوس وأحزان المسرح العربي، كريم عبدالسلام.

الإشارات والتنبيهات



الواقع وما وراء الواقع في السينما المصرية الجديدة

قالواقع - ودون الدخول في تفصيلات ومناقشات فلسفية وإبستمولوجية حول معناه - هو الحياة، الحياة كما يعيشها الإنسان ويدركها في مكان معين وفي زمان معين. وللحياة جوانبها المادية وجوانبها المعنوية، وتتفاعل كل هذه الجوانب معا من أجل تكوين إدراك الإنسان حامية واللذان خاصة لهذا الواقع أو هذه الحياة^(١).

والواقعية في أحد تعريفاتها - خاصة في الأدب - هي التمثيل الصادق للحياة^(٢).

هذا التمثيل الصادق للحياة قد يتم بطريقة مباشرة: من خلال التسجيل والرصد والتصوير المباشر للجوانب المادية وللتفاعلات الإنسانية، وقد يتم أيضا بشكل غير مباشر، أي من خلال الحركة من دائرة الواقع إلى دائرة ما

وراء الواقع، وهي دائرة توجد أيضا في الحياة وتشتمل أيضا بالبشر، وتختص بأفكارهم وتصوراتهم ومعتقداتهم وقيمهم وأحلامهم وكوابيسهم، لكن حضورها - أي دائرة ما بعد الواقع - ليس حضورا مباشرا وظهورا ليس ملموسا محسوسا متعينا على نحو واضح، كما الحال بالنسبة لدائرة الواقع نفسها.

«ما وراء الواقع» هو الجانب الخفى الضمى المستتر المخبوء الذي ينطلق من واقعنا النفس والاجتماعي بشكل خاص ويؤثر على حياتنا النفسية والاجتماعية والمادية بأشكال عديدة.

يشتمل «ما وراء الواقع» على الأحلام والكوابيس، على أحلام اليقظة وأحلام النوم وطموحات المستقبل بعيدة التحقق الآن، كما يشتمل على التفكير الخفى والإيمان بالخرافات ويشتمل أيضا على الفانتازيا والخيال واليوتوبيا والأوهام وغيرها.

ويمكن إيجاز بعض العلاقات الممكنة بين الواقع وما أو ما وراء الواقع فيما يلي:

- ما وراء الواقع موجود في الواقع، وهو أيضا واقع، لكنه واقع ذهني: متصور أو متخيل، مؤلف ذاتيا، أو موروث.

- يخرج ما وراء الواقع من الواقع ويعود إليه ويرتبط به ويظهره، فأحلام النوم الليلية مثلا ترتبط بخبراتنا النهارية الحالية، وكذلك برغباتنا وأفكارنا الحاضرة أو المستقبلية.

- عندما يزداد ضغط الواقع وضيقه وحصاره للإنسان، وعندما تزداد التوترات في علاقات الإنسان به يزداد لجوء هذا الإنسان إلى ما بعد الواقع، ويزداد ظهور مفردات ما بعد الواقع في نهاره وليله (مثلا: زيادة اللجوء للأوهام والمشايخ

لعلاج الأمراض ومظاهر العجز الجسدي والنفسية المختلفة والحلم بالموتى أو بالحدائق أو الطيران... الخ).

- من خلال ما وراء الواقع (الأحلام والخيال مثلا) يحرك الفنان حدود الواقع المكاني والزمانية (يمكنه تصور حدوث الأحداث الواقعية في مكان آخر وزمان آخر مثلا).

- ليست صورة الواقع دائما صورة سلبية وليست صورة ما وراء الواقع دائما صورة إيجابية، فبالسلبية والإيجابية - قيمتان نسبيتان، كما أنه يصعب علينا كثيرا أن نفصل بين صورة الواقع وصورة ما وراء الواقع، فالتفاعلات بينهما مستمرة والتأثيرات والتأثيرات المتبادلة بينهما لا تنقطع أبدا.

- اهتمت السينما المصرية الجديدة وعلى نحو غير مسبوق بالواقع وما وراء الواقع، أيضا وكان اهتماما متزايدا، بما وراء الواقع وقد عرضته كإمكانية أخرى أو حالة أخرى أو مستبوي آخر من مستبويات الواقع، ومع ذلك لم يظهر الواقع في السينما المصرية بهذه الكثافة وهذه الهجمة وهذه القوة كما ظهر في هذه الموجات الجديدة، كما لم يتكرر ظهور تيمات ما وراء الواقع بهذه الكثافة كما ظهر في هذه السينما الجديدة.

فعلما اهتمت هذه السينما بالمكان الخارجى (الشوارع - الميادين - المزارع - الصحارى - المعسكرات... الخ)، اهتمت أيضا بالفضاء الداخلى (الأحلام - الكوابيس - الخيال - المعتقدات الغيبية... الخ).

هذا عن مفاهيم الواقع وما بعد الواقع، أما فيما يتعلق بمفهوم «السينما المصرية الجديدة» فنحن نتبنى المفهوم الذى قدمه الناقد المعروف سمير فريد في كتابه «الواقعية الجديدة في السينما

الإشارات والتنبيهات

المصرية، والذي يمكن إجمال عناصره فيما يلي:

أن حركة السينما المصرية الجديدة حركة متأثرة بمفاهيم التجديد التي ظهرت في نهاية الستينيات خاصة في فرنسا وبريطانيا وأمريكا وإيطاليا وغيرها

نرى هذه الحركة أن السينما في له لغته الخاصة، وله مؤلفه، وأن مؤلف السينما هو المخرج، وأن وجود السينما في السوق لا يعنى الخضوع للمقتضيات التجارية.

للسينما دورها الطبيعي في الازدهار بحياة الإنسان وروحه وفي تطوير الحياة في المجتمع.

أهم المخرجين الذين يمثلون حركة السينما الجديدة كما أشار سمير فريد (سواء من حيث الأفلام التسجيلية أو الرائية) في السبعينيات سمير صوف وهاشم النحاس وأحمد راشد ولؤاد النهامي وعلي عبدالخالق وخيري بشارة وشادي عبدالسلام وممدوح شكرى وسعيد مرزوق وعلي بدرخان وأشرف فهمي ومحمد راغبي وعاطف الطوب ومحمد خان ورأفت الميهي وخيري بشارة ودادو عبد السيد وشريف عرفه وغيرهم.

الواقعية في السينما الجديدة ليست واقعية الموضوع فقط وإنما واقعية الشكل أيضا وهي ليست واقعية الأدب، وإنما واقعية السينما.

وصلت هذه السينما الواقعية الجديدة إلى أفضل حالاتها في الثمانينيات من هذا القرن.

لا تقتصر الواقعية المصرية الجديدة على أفلام الواقع الاجتماعي الحى وإنما تمتد لتشمل المانتازيا والسيرة الذاتية وموارد الواقع والتوكيميديا والتاريخ القديم (سمير فريد، ١٩٩٢، ص ٧٠).

ربما كان ما يقصده سمير فريد بما وراء الواقع هنا الجوانب الفنية المتعلقة بالخرافات والمعتقدات الخاصة بما وراء الطبيعية، أما استخداما لهذا المصطلح فهو أكثر شمولاً حيث يتضمن الأفلام والتوكيبس والفيديوات وغير ذلك من الجوانب التي سورد الحديث عنها في هذه الدراسة.

عينة الدراسة وأهدافها:

اهتمت الدراسة الحالية بالتسليط الكيفي لـ ١٢) اثني عشر فيلماً مصرياً لـ ستة مخرجين مصريين وذلك على النحو التالي:

١ - علي بدرخان	١ - الجوع
٢ - محمد خان	٢ - أهل القمة
٣ - عاطف الطوب	١ - حبة مواطن
٤ - رأفت الميهي	٢ - أحلام هند وكاميليا
٥ - خيري بشارة	١ - الحب فوق ضبة الهم
٦ - نادر عبدالسيد	٢ - البريء
	١ - سمك لبن نكر عدى
	٢ - سيداتي آتاني
	١ - الطوق والإسورة
	٢ - آيس كريم في جليم
	١ - البحث عن سيد مرزوق
	٢ - سارق اللوح

فلما أن نلاحظ أن هذه العينة من المخرجين والأفلام لا تشتمل على كل المخرجين المتميزين في حركة السينما المصرية الجديدة، كما أنها لا تشتمل على كل الأفلام المتميزة لهؤلاء المخرجين الذين أجريت هذه الدراسة على أفلامهم، ومن ثم يحسن بنا اعتبار هذه الدراسة بمثابة الدراسة الاستطلاعية أو الدراسة الاستكشافية لمدى حضور الواقع وما بعد الواقع في السينما المصرية الجديدة، ولذلك تقل هذه الدراسة بمثابة الإطار المفتوح وربما ناقص الذي يحتاج لأن يتكتم من خلال دراسات أخرى تشتمل

على عدد أكبر من المخرجين الجدد وأيضاً على عدد أكبر من الأفلام لكل مخرج.

في ضوء كل ما سبق يمكننا القول إنه يمكن إجمال الأهداف الرئيسية للدراسة الحالية فيما يلي:

- استكشاف مدى حضور الواقع وما بعد الواقع في عدد من الأفلام لعدد من المخرجين البارزين في حركة السينما المصرية الجديدة.

- محاولة استكشاف الأسباب المباشرة وغير المباشرة التي تجعل دائرة الواقع تظهر على نحو أكثر بروزاً مقارنة بدائرة الواقع بعض الأفلام، وتجعل دائرة ما بعد الواقع تظهر على نحو أكثر بروزاً مقارنة بدائرة الواقع في أفلام أخرى.

- محاولة استكشاف أشكال التفاعلات المختلفة بين دائرة الواقع ودائرة ما بعد الواقع في هذه العينة من الأفلام.

- إبراز الخصوصية التي أفرزها هذا الإهتمام بالواقع وما بعد الواقع في أشكال ومضامين هذه الأفلام.

على بدر خان والأحلام والجماعية والأحلام الفردية:

فلما بين عالم الجوع، وعالم أهل القمة، حوالي مائة عام. تدور أحداث الجوع، في القاهرة عام ١٨٨٧ حين ساد القحط وانتشرت المجاعات، وتدور أحداث أهل القمة، في القاهرة خلال السبعينيات مع بداية الانفتاح، ومع ظهور فئات جديدة، ومع تزايد وطأة الاحتياجات والمعاناة.

الأحلام التي سادت الجوع، كانت أحياناً جماعية، والأحلام التي سادت أهل القمة، كانت فردية، أحلام الجوع كانت العدل، وأحلام أهل القمة الاستئثار والاستحواذ والفردية المطلقة، هي أحلام أنا ويعدى الطفولان،.. يحلم الأهلاني في

الإشارات والتنبيهات

الجوع بـ «فضل الجبالي» ويشعرون بوجوده معهم، يظهر ويرزق الخبزات عليهم ويختفي ويواجه الظلم والظلمة، ويرفع المعاناة عن كاهل النواة الصغار والبشر الذين أثقلتهم إتاوات التجار الكبار والبطيخة والمتسلطين.

يحم الأفراد في «الجوع»، بالتحرم من الجوع... الجوع بمعناه المادى (جوع الجسد)، والجوع بمعناه المعنوى (جوع الروح)، وتعلم الأم بيت مرتفع من ثلاثة أدوار، وملابس جديدة، ويحلم الناس بالطعام والإيجاب والنحل، وفضل الجبالي الذى كان متخيلا في أنفاهم في صورة رجل غائب يحضر ويغيب بينما الواقع أنه كان خارجا من بينهم (جابر) وسرق الطعام من أخيه وعطيه لهم.

عالم «الجوع»، عالم فقير محدود بصريا، بينما عالم «أهل القمة»، هو عالم الدنيا التى تقدمت ماديا وارتقت لكنها تغفلت روحيا والزيوت، فنادق وشركات ومبان جديدة وبنوك وعمليات عاملة تصالى وأسر فقيرة تحسبها أغنياء من التعفف، لصوص وشرطة، لصوص أفراد ومجتمعات من اللصوص وسفيرة من السفولطين وأحوالهم البائسة، يقول زعتر (اللس) في «أهل القمة»: أنا لولا الحظ منفيطها معافى كنت بقيت حاجة ثانية ويقول أيضا (أنا أحب اشتغل مدير بنك).. وفشل لمشروعات الحب والزواج وحصار وضيق فى المكان بالنسبة للعشاق والصاميين والمحبين، هاشمية خريجي الجامعة وهاشمية أشد لأصحاب المؤاملات المتوسطة، هاشمية للمرأة والفتاة، ومركزية حاضرة لأصحاب الثروات والشركات الذين فى إمكانهم شراء كل شيء وكل إنسان (زغول بيه مثلا)، قيم التجار والشطار التى هى نفسها تقريبا قيم القنات والبطيخة فى الجوع (تقول إحدى الشخصيات فى أهل

القمة: «الشاطر الذى يتخفى باخوه قبل ما أخوه يتخفى بيه».

يتحول الشكل الخارجى للجريمة من النشل إلى التهريب وتظهر الأفرح البانخة فى الفنادق الفخمة وتتحدث الشخصيات من طموحها للثراء ويظهر الجمرع والسوق كرمزين للمرحلة.

تزداد هاشمية سهام (عاملة السترول) الجميلة الرقيقة وتزداد مركزية (زهتر واللس) فيصبح من أصحاب الشركات، تتحدث عن أحلامها الصغيرة ورغبتها فى بيت صغير وأولاد ويتحدث هو عن «الدنيا لى موش محتاجة سلام، كله ماشى بالكساسة وتفتيح الميخ، ويكول أيضا: «الواحد وسط الوحوش لازم يبكى شول لهم، ومع ازدياد حضور السوق بصريا ويزداد شعور سهام بالاكنتاب واللاجوى وتنتابها أفكار انتحارية، ويزداد ظهور الحالة الاستهلاكية أو الميول الاستهلاكية لدى الناس، وفى حالة فى - رأينا - وسطى بين الهاشمية والمركزية، فهاهاشى لا يمتك شيئا كى يستهلكه، والمركزى يوقف ما يمتلكه من أجل مزيد من الاستهلاك والمركزية، بينما الاستهلاكى يمتك قدرا معقولاً من المال لكه يمتك أيضا قدرا كبيرا من الشعور بعدم الأمان ولقدان اليقين، ومن ثم فهو يعيش بمقولات «اصرف مالى الجيب يأتك مالى الغيب، إنه غير قادر على الصرمان وغير قادر على الامتلاك أيضا.

لكن هذه الميول الاستهلاكية غالبا ما تؤدى بالهاشى إلى أن ينزل من هذه الصالة الوسطى إلى قاع أسفلتها، إنه بسبب ميوله هذه يقع فى براثن الديون ومن ثم يصبح أكثرها هاشمية وفى حالة خاصة ببعض الأمم والشعوب مثلما هى خاصة ببعض الأفراد والمؤسسات أيضا.

يزداد حضور السوق بصريا ويزداد غلوت الحضور الإنسانى معنويا، تظهر التفانيات ويقايا بضائع العالم (الأرواح والتليفزيونات والمخاطبات والمحميات الجنسية والعينات) وتغنى الأحلام والبسمات الصافية ومفاسر الأمن والتخايل والحرية. ويكون الجمرع هو المعادل البصرى أو الأيقونة التى تحدث من خلالها وعبرها هذه التحولات فى السوق: بيع وشراء وتعدد ألوان وبهجة ووحدة فى الكثرة أو بالأحرى كثرة فى الواحدة والدنيا، هنا معرض كبير، وفى الجمرع حور من حال إلى حال، مجيء لاستلاب لأشياء وغياب لأشياء، مجيء للاستلاب والتشويق والاهتباب والهاشمية، وغياب للأحلام والتحقق والصدق والإنسانية، حضور لسوق سوداء وغياب لأحلام بيضاء.

محمد خان وأحلام مواطن:

أحلام الشخصيات فى قبل «عودة مواطن، وأحلامها فى فيهم: «أحلام هند وكاميليا، هى أحلام أفرزها الواقع بكل ما يمتلى به من مشاهدات وفكر واحتياج دائم للضروريات، تقول هند وهى تشاهد ابن السيدة التى تعمل خادمة لديها وهى يلعب فى السبرك: «يايشتك باسى ميمى، معلقة ومشيرة بشكل غير مباشر إلى فظها العائر وواقها القليل وتقول كاميليا مخاطبة هند: «أحب عيشة الصرية وماعديش سبر وطولة بال زيك».

هند أرملت من أصول ريفية وكاميليا مطلقة وتعيش مع أخيها وزوجته، وهناك تحاليل كثيرة على الحياة يقوم بها صيد (أحمد زكى) الذى يصمم على الزواج من هند.

حين محمد خان عين تتحرك دوما فى الشوارع وترصد دوما حركة السيارات ومن خلال رصدها لهذه الحركة ولهذه

الإشارات والتنبهات

ويزداد اتساق الإنسان الهامش، ويزداد تضائل أحلام هند وكاميليا فتصبح هذه الأحلام صغيرة جداً، ومن ثم فهي غير مشبعة، أو كخبرة جداً ومن ثم فهي غير قابلة للتحقق ويزداد سطوة المكان حدة ويزداد رهبة الإنسان وخوفه مما يدور داخل حدود هذا المكان ومن ثم قد يجد أن إحدى الطرقات الممكنة لمفانية هذه الرهبة وهذه المفارقة أن يخرج خارج المكان ثم إلى - هذا المواطن - قد يعود إليه مرة أخرى.

في «عودة مواطن، هناك أيضاً هذا الوبع لدى «محمد خان، بالأمكن السبعة والشوارع / الفنادق / المطارات / الصحراء/ المصانع والمخول... إلخ.

ثم هناك أيضاً هذا الرصد لهذه التحولات التي حدثت في الواقع من حيث الخروج للعمل في الخليج والعودة ببعض الثروات، وبعض الأحلام، بينما يعاني من لم يخرج من البطالة، أو من الدخول المحدودة والتوقعات المحيطة، والمستقبل الفاش، وهناك رصد للتحولات التي طرأت على أساليب الكلام والحركة وتناول الطعام والمفردات الجديدة التي تصلحت إلى قاموس التعاملات اليومية، وكذلك هذه التسلكات في العلاقات الإنسانية بحيث صارت العلاقة بالبنك أوثق من العلاقة بالخال.

شوارع وتاكسيات وأحيان خليجية ورقصات إسبانية وثققات ذائلة وشركات مستحضرات تجميل تتحول إلى قاعات للهر التلوي.

إبراهيم (الأخ الأوسط) عاظم رغم تخرجه من الجامعة وهو يلاعب نفسه الشطرنج، يدخن أقراص الغاليوم ثم بعد ذلك يدمن المخدرات كي يغيب عن الرعي، يكثر من النوم، فإذا استيقظ لجأ إلى المخدرات ومن ثم فهو دائماً في

الكشرى) تهربان من الخدمة في البيوت، تقول كاميليا: نلبي أسكن في العال.

هذه تعمل في مهنة سفور في محطة أوتوبس، كاميليا محرومة من الإتياب، وهذه تعمل سيفاجا من عهد رغم أنه يتزوجها بعد ذلك، يقول «عيد»: (مسيرها تروق وتحتل) ومن خلال عين الكاميرا يتم رصد الشارع من وراء نافذة عربة السجون الشكية وهي تحمل عيد، ويتم أيضاً رصد المباني العشوائية وحركات البشر الهامشيون العشوائيون (الأطفال الذين يفسدون طلاء السيارات دون سبب واضح سوى التفتيش عن حرمانهم وإحباطاتهم مثلاً) المباني القديمة والمباني الحديثة، أشكال العمارة في القاهرة الحديثة، البنوك وأسواق المأكلة، أسطح المباني للخدمة بكل ما عليها من نفايات والحوائث العامة والنوادر والأعياد والمراجيح وقوسى الأصوات والأغاني الحديثة، تجارة العملة والمخدرات وتقليب الأموال وتحول بعض الهامشيون إلى مراكز وتحول بعض المراكز إلى هوامش.

الحياة بكل ضجيجها واستمراريتها وتناقضاتها. يقول صديق عيد: «اللي زينا لا ليهم جواز ولا غلله، أنا نفسى أبع على أى مركب وأغور فى ستين داهية، ويقول عيد: «أنا وحش قوى بس نفسى أبقي كويس، إزاي موش عارف، نفسى أخبط خبطة كبيرة ويعدنيها أبقي كويس».

أحلام البقعة لا يمكن تعقيها، أحلام هند وكاميليا الوليدة أحلام صغيرة محدودة، هذه هي حدود الحلم لثبهما الأحلام الكبيرة لا يمكن الوصول إليها بالطرق الكريمة والشريفة، الطرق الملتوية هي التي يمكنها تحقيق الأحلام، ويزداد غرابية الواقع ووحشته وقواريته،

الشوارع تقدم لنا معلومات بصرية شديدة الأهمية عن الحالات الاقتصادية والنفسية والاجتماعية للإنسان المصرى خاصة فى السنوات العشرين أو الثلاثين الأخيرة من هذا القرن.

شوارع وسيارات، ميكروباصات وأتوبسات وسيارات خاصة وحدايق وشقق وقاعات سينما وشمور حاد بالامتياز لدى الإنسان الهامشي (كاميليا وهند وعيد).

هناك اهتمام فى أفلام محمد خان بالشارع وحركة الإنسان فيه، الفاضل (البيوت) طارد والخارج الشوارع (جانب) عالم الدقة والألفة (الداخل) يتبادر، وعالم الهشة والغربة والاتصال (الشوارع) يتقارب. الإنسان فى الدلال يلفد خصوصيته وشعور المتميز بالتدريج وبذلك يلفد سيطرته على المكان، أصبحت سطوة المكان هي المهيمنة وأصبح الإنسان ذرة صغيرة فى رمال الصحراء.

هناك اهتمام فى أعمال خان بتصوير الشوارع والأسواق والكبارى من أسفل ومن أعلى، هناك اهتمام بتصوير الفنادق الفخيمة: باعتبار كل هذا الضيق وهذا الحصار الذى أصبح يشعر به الإنسان فى الداخل، لقد أصبح هامشاً صغيراً فى هذا الكون الرحيب والقريب فى الوقت نفسه تقول كاميليا «مايفش أحسن من الشارع على الناس الضالمة اللي زينا، كاميليا تشعر بالانهزام واللكسار والاتساق وتجاوز نفسها متعددة عن واقعها السيئ مع زوجها الجديد مقابل الأنفاز الكبير، ومن يوم ما دخلت البيت ده وأنا بأحلم باليوم اللي أطفش فيه منه».

بالنقد القليلة المتواترة معها تذهب هند وكاميليا إلى السينما (مشاهدة الأفلام الهندية) وإلى المطاعم (أكل

الإشارات والتنبيهات

حالة شباب.. يقول لأخيه شاكراً (العائد من الخليج) : «الزمن ماسيكاش زمتنا يا شاكراً، وهناك خوف شديد لديه من المستقبل ومن زيادة عدد السكان حيث سيأكل الناس بعضهم، رغم أنه من المفروض أن يخاف أكثر من الحاضر.

«مهدي» الأخ الأصغر متمرّد ثائر رمز المستقبل، يكثر من تربية الحمام ومن إطلاقه الهواء.

الحمام هنا رمز للسلام، للحرية، للحركة، للمستقبل، للتفاؤل، للتواصل، للروح، للسرور من حالة إلى أخرى ورمز للضوء والبراءة أيضاً.

جامعة القاهرة رمز العلم والحمام رمز الأمل والمستقبل يخلق حول برجها.

وشاكراً عاد من الخليج وتعرض لعملية نصب، بعد أن دفع مبلغاً كبيراً في شقة كان يريد أن يقيم فيها، فقد وظيفته وحبوبته وشقته وذاته أيضاً، والأخت (فوزية) التي كانت هامشية تحيا من أجل تربية أختها، تحولت إلى مركز وأصبحت سيدة أعمال تغل ما تريد.

رغم الصورة القاتمة التي يعرضها الفيلم، ورغم ما يقوله شاكراً في النهاية: «البيت بقى خرابه والعقاريات ملياه، ورغم مظاهر التهلكة والفساد التي يعرضها فإن صورة هذه النماذج الجديدة من البشر (الأخت الصغيرة وزوجها والأخ الصغير) وكذلك مهدي ورمز الحمام والخال) وغيرها تظل حصوراً باعثة على الأمل والحلم والإيمان بقدره الإنسان المصري على تغيير الواقع وجعله أشد إشراقاً وضوءاً وحرية.

يقول شاكراً: «البيت بقى خرابه والعقاريات ملياه بن برضه موش هاميه».

الغيباب الذي تم للأخ الأكبر خارج الوطن جاء بعده حضور أكبر له بداخله،

رغم ماشهده وعاناه من مظاهر وعوامل كثيرة كادت تدفعه خارجة مرة أخرى والأخ الذي ظل داخل الوطن (إبراهيم) غاب عنه وغاب عن نفسه، وهناك بعض الشخصيات التي ظلت حاضرة لم تكن في الغيباب رغم وعيها الشديد بهذه القوي، وهذه المحبطات، وهي شخصيات ترى أن كل قيد قابل لأن يلك وكل إحباط يمكن أن يتحول إلى إشباع وتحلق بهدف.

هناك في أعمال محمد خان شخصيات فقدت أحلامها، لأنها فقدت وصيها، وشخصيات فقدت هذه الأحلام ثم استعادت عهدها استعادت وعيها، وشخصيات أخرى لم تفقد أبداً هذه الأحلام.

عاطف الطيب واختناق الأحلام :

في الحب فوق هضبة الهرم، يقدم لنا عاطف الطيب الشباب على، (أحمد زكي)، هذا الذي يتأخر في الاستيقاظ ويهرب بالنوم من أحلامه التنهارية المحبطة، يعاني من أزمات التواصل والمجاري وطواير الشيز، يعمل موظفاً لكنه لا يعمل شيئاً، يجلس إلى مكتبه، يقرأ الصحف ويشرب الشاي ويحدث إلى زملائه ثم ينصرف.. يقول لوالده إلى «كل يوم الأسمار يتزيد وإحنا بنس اللي سعرتا بيقل».

ويتجول «على» في الشوارع يحدق إلى البيوت القديمة المتهاككة ويفكر دائماً في الجنس.

وترد مشاهد بصرية وسمعية كثيرة في الفيلم من خلال أقوال الصحف أو نشرات الأخبار عن الشباب والقذوة والأنماج، وحدث كثير حول مكتب التنسيق وحول الهجرة للخارج ومشاهد في الشوارع وجماعير هائلة تتلاطم في الشوارع، ولقيات بين أنفسهم بالزواج أو بغيره لمن يقدر على دفع الثمن، ماسح

أحذية ولصوص ومثقفون مدحون ومعلمون عكس ما يقولون، ويستمر تسكع «على» في الشوارع، وتستمر عاداته اليومية كما هي، ويبدأ لعبة إقامة علاقات مع مرة عجوز متصابية ويكون علاقة أخرى مع فتاة شابة زميلة جديدة معه في العمل (آثار الحكيم) وهو يحدثها كشوفاً عن أحلامه في الزواج، بينما هي تحول له (أنا مباحلش) وهي صاحبة تجربة خطبة سابقة فشلت بسبب المشكلات المادية المتفاقمة.

وتتعرض حالات هامشية المثقفين وغيرهم الجامعات وصمود طائفة الحرفيين على نحو بارز في هذا الفيلم، وتتعرض حالات الإيمان بالقدرة والتصيب والأمر الواقع والتسليم به لدى شخصيات كثيرة في هذا الفيلم.

يقول على (إحنا لازم نيكس مجانيين عشان نعرف نعيش في العالم المليون ده). وتظهر دلائل اهتزاز مؤسسة الدولة التي تعجز عن توفير الأمن والحماية لمواطنيها، وتظهر دلائل أيضاً على اهتزاز مؤسسة الأسرة التي تعجز عن توفير المناخ المناسب لاستمرار علاقات الأفراد بها ويزداد الشعور باليأس وتجلج هامشية الإنتماء العربي (وليس المصري فقط) في هذا العالم خلال شرق إسرائيل للبنان وطرداه المقاومة الفلسطينية منه بينما العالم - ونحن العرب منه - تراقب وتشب.

في مواجهة هذه القسوة الواقعية تلجأ بعض الشخصيات إلى المخدرات وإلى الاستغراق في نوم طويل أملًا في حلم طيب، أو إلى الاستيقاظ والسهو الطويل (ونيسان الدنيا) خوفاً من كوابيس النوم.

وتزداد حالات الزواج السري وإقامة الشباب علاقات مع عجائز متصابات ويظهر جو قائم بولد التطرف بكافة أشكاله.

الإشارات والتنبيهات

وصيحتون، استعادة لطفولة، ودامات وماتات التسليم والوظيفة والحياة وضابط كان صاحب مبادئ ثم عشق العطور (السلطة) والتقنية للكتابة محمد مستجاب - رفض لفكرة القومية والتمطية والتقنين والتوحيد الغباوى للبشر (كما رفضها مثلا ميلوش فورمان فى فيلمه الشهير انتهاك الجسد الإنسانى) وعدودة للتمرد والثورة واستبعدة الإرادة، رفض للجنون والترويض والإخساء والتدخين دعوة لامتلاك الواقع من خلال الفيل والضحك والصدافة والحب والتحابل والتسرد والتلقائية والطم والأمل والتنازل والحرمة والحرية.

السلولون هن الإرهاب يتهمون الآخرين به، والضابط ملاك تتسلط عليه أفكار ديمية هن ضرورة حماية حياة البشر فى حين أنه أكثر من يهدد هذه الحياة شراسة.

يكرر الحديث عن العدل والكرامة مع مجموعة من الصم والصم، وحديث متكرر مع ناس مشغولين بأفراحهم وأحزانهم، وفى كل مرة خرج أحمد فيها من مكان ما على حمارة ومعه واحد مختار من أهل القرية باعتباره لم يصله الفساد والتكثين بعد أن اكتشف فى النهاية أن كل هؤلاء الضخائرين إنما هم من الميملاء ومن القاعمين بالتكثين والتوحيد والتدجين.

يقول أحمد: «الجنون لا يواجه إلا الجنون، ويطلب بالتمرد والواجبة والمعاملة بالمثل، ويسئل كل الجوراني الضعيفة فى سلوك البشر وحركاتهم وعلاقاتهم وغنائهم.

فى الفيلم أيضا إدانة للعنف والقمع والتسلط وسخرية من كثير من الاحتفالات الرسمية الموجهة نحو مزيد من التوحيد والتكثين وقتل الفردية وإطفاء ضراوة الفيل.

أيضا) أن يقلل من قتامة وسوداوية المواقف المعقول واللامعقول فى الوقت نفسه.

يؤكد المؤلف المخرج فى بداية الفيلم وعلى لسان شخصياته أن الشيء ليس هو نفسه، فالإنسان ليس هو الإنسان والحيوان ليس هو الحيوان، وأن الحكاية كلها مثول فى مثول.

لكن تتابع مشاهد الفيلم وكشف لنا كثيرا من تفاصيل المجتمع التى هى تفاصيل واقعية حقيقية مؤكدة، لكنها أيضا تفاصيل شديدة الغرابة والصبغ والافتانازيا فالقرد لا يرقص إلا للمحافظ، والعلاقات الجنسية تتم بين مراقق وحمارة، وترد تفاصيل كثيرة عن القطاع المياه المستمر، والفكر المدقع، والهجرة خارج الوطن، وعدودة الجثث فى صناديق، وشركات توظيف الأسماك والتسويق بالاستلاب والتمطية، وضرورة كتابة الفتاة (معالي زايه) الثمانيون كلمة فى الذبقة على الآلة الكاتبة وانتشار الغيبيات والخرافات وقراءة الأطباء للتفجان والكف للمرضى، والمرضى الذين يلعبون ملابس الأطباء، والأطباء الذين يلعبون ملابس المرضى، والتداخل بين اليوم والحقيقة، وفهور مستشفيات لعلاج مشاغبى العالم الثالث، ووجود مشرحة ذات جو عيشى أشبه بالورش الميكانيكية ذات الآلات الطبية وغير الطبية وحيث يتم شراء القلوب والأكباد الفاسدة بالمرضى وأكلها فى خيال أسود قائم وعريض.

هو فيلم أشبه بكاويوس، لكنه كابوس يمتلئ بالضحكات، وهناك محاولات مستمرة لتكثين البشر وقوايتهم وجعلهم متوافقين مع مجتمعاتهم، وحصول الأفراد بالمعنى المادى والمعنوى، وغرسيل الفخ ومسح للذكريات والتاريخ، موتى يستيقظون ويتحادثون، وأحباء يغيبون

الفيلم يعالج أزمة الإنسان فى بحثه عن مكان داخل وطنه، وعندما يزداد بأسه من الحصول على هذا المكان يصبح أكثر هامشية وأكثر لامبالاة.

توجد فى الفيلم مصادفات ومبالغات غير منطقية وغير مبررة أحيانا، كما يلتفت لوجود مساحة للخيال، مساحة للتفائل والتفكير فى المستحيل، الفيل الموجود فى الفيلم خيال غير مباشر، خيال وهمى، خيال مصنوع، خيال تصنع أصوات بعض أجهزة الإعلام التى تتحدث عن أمجاد غابرة وعن إنجازات متلاحقة حاضرة.

ويستمر الواقع يقسوهم ويحصارهم فى فيلم «البرى»، أيضا، حيث تدور أحداث الفيلم فى معسكر للجيش فى الصحراء، حيث الحياة قاسية والتدريبات شاقة وحديث العسكر والشعابين والكلاب المتوحشة والزمن قليل اللظ فى مرور، حصار معكم واختناق يشتد ولايجد، أحمد مسع الله، (أحمد زكى) سوى الناي يصرخ عليه أحيانا كلما اشتد وقع الأحداث وكلما زاد حصار الواقع وكلما استمر اختناق الأحلام ومع استعادة الناي بعد أن كان قد ضاع منه فى مشهد سابق من الفيلم ومع تصاعد أحداث الفيلم يصبح أكثر وحيا بالواقع وأكثر فهما للعلاقات القاسية فيه وهى علاقات لا يمكن فهمها دون أن نضع فى اعتبارنا تلك الروابط القاسية بين السلطة (المركزية) وبين الشابين أو الصغار (الهامشية).

راقت المبهى وتحريك شاشات الفيل:

عالم راقت المبهى فى «سمك. لين. شر هندي، هو صائم اللامعقول الذى يصبح معقولا والمعقول الذى يصبح لا معقولا، الفيل هنا مصحوب بالضحك فى محاولة من المخرج (الذى هو المؤلف

الإشارات والتنبهات

الظاهر عبد الله) بمشاهد من النول والمساحات الكبيرة التي تحيط به، سواء كانت مساحات خضراء (مزارع) أو مساحات صفراء (صحاري)، ويحلم البشارى بسمة أكلها، ويحلم أيضا قبل موته بأنه يرى ويلبس ابنه مصطفى (القائى) جالسا على كتفه ويطلب من زوجته (هزيمة) أن ترفع هذا الابن من فوق كتف أبيه ثم يموت.

وتحضر طاحونة جديدة كرمز غامض، وهى طاحونة لا تدور إلا إذا سكبت بدم أطفال ينهجون بجوارها (ليحيى الظاهر قصة بطون طاحونة الشيخ موسى تدور حول الفكرة نفسها)، وتحضر رموز وصور ومشاهد لأولياء ومشايخ يتم الاحتكام إليهم لحل المأزقات بين صاحب الطاحونة والأهالى، كما تلجأ فهيمة إلى معبد قرعولى أملا فى الإلهاب وتمانى فهيمة (شريهان) من كوابيس متكررة تتعلق بذكريات طفولية وخبرات مبكرة كانت بينها وبين أخبها، ويكرر حديثها خلال الأحلام والكوابيس عن مهرمات التهتكها وعن مظاهر عقاب قاسية تعرضت لها.

وهناك مشاهد وأحداث فى الفيلم عن الشيخ هارون الذى يذهب ويجهى ويختفى دون أن يراه أحد، وكذلك عن الشيخ هلمى الذى سيقيم برد الشر إلى لعور أصحابه.

وهناك أيضا مشاهد عن طقوس وأحجية وتكلم لكك النمس والإنجاب الأطفال وإبطال الأفعال وإبعاد الشرير.

هناك ندوات غامضة وحديث عن طواحين يسكنها الجن وطواحين من حجر على سكتها من البشر يتعرض للموت. ويمثل السليم بالصورات الغامضة والمولودجات الخاصة حول عالم ما وراء

أربعة نساء؟ هذا ما حاول أن يصوره الميهى فى هذا الفيلم.

ماذا تشتمل عليه هذه الفكرة من خيال؟

ليس هنا خيال بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة، الخيال هنا فى طاقة تحريك الراكد وهز الراسخ والمستكين فهناك أفكار مشروعة، هناك احتمالات وحلول لمشكلات قائمة، فلماذا لا يتم تطبيق هذه الحلول على هذه المشكلات؟!

امتد خيال الميهى أيضا لجعل تنفيذ هذه الفكرة الواقعية، وليست الخيالية، من خلال إرادة الفتيات أنفسهم وليس من خلال إرادة الرجل.

الفتيات هنا أكثر مبادأة وأكثر حرية وأكثر إرادة.. صحيح أن أحداث الفيلم تسير فى اتجاهات كثيرة معاكسة لاستمرارية نجاح الفكرة، لكن الفيلم يستمر أيضا فى تقديم الحلول الدائمة لهذه العقائق المعاكسة.

هذه ليست فانتازيا مفارقة للواقع بل تمزيق لإمكانات وقدرات العقل بالإبداعى على الطرح المستمر للحلول المشتقة من الواقع من أجل جعل هذا الواقع أكثر توازنا وأكثر امتلاء بالإنسانية والفرح.. قد يكون هذا الفيلم مستحسنا على رؤية نقدية للأصولية الإسلامية خاصة فى تعاملها مع هذا الجانب بشكل سطحي كما أشار إلى ذلك سمير فريد (ص ٢٠٦) من كتاب الواقعية الجديدة فى السليبا المصرية وقد لا يكون الأمر كذلك، فقد تكون هذه مجرد محاولة لإلقاء حجر أو أكثر فى هذه البركة الراكدة.

خبرى بشارة : حضور الأسطورة وهامشية الأحلام :

يمثل قولم :خبرى بشارة، المتميز بالطوق والأسورة، (عن رواية ليحيى

فى الفيلم مشاهد احتفالية أقرب إلى الكوابيس الليلية، احتفال بحمار صغير ربما كانت نتيجة معايشة المراهق للحمار فى بداية الفيلم، هو جنس خليط مجين متداخل غير متميز، جلس لابد أن يتمايز ويتفرد ويتباعد، الأطفال لا يمكن أن يصيروا كالحمار، هناك محاولات بصرية وصوتية كثيرة تحاول أن تدفعهم فى هذا الاتجاه، ولابد من إصادة النظر والثورة على المناهج التربوية والأساليب التعليمية والإعلامية التى تدفعهم فى هذا الطريق. وفى هذا الفيلم هناك كثير من الكوابيس الليلية والذهارية، وعالم الواقع يتداخل مع عوالم الأحلام وعوالم الكوابيس، والفانتازيا توشك أن تكون حقيقة والحقيقة توشك أن تكون فانتازيا.. والفيلم يمثلن دون شك بانضجته لكنه أيضا ضحك كاتبه.

فى «سيداتى آنساتى، يواصل رأت الميهى تمزيق شاشات الضيفال ويعيد ترتيب أوراق الواقع ومفاهيماته، خيال رأت الميهى ليس خيالا تهويها مفارقا بعيدا عن الواقع، لكنه خيال حركى بصري إدراكى واقعى ومستقبلى، يدور فيما بين الواقع والتهويم، منطقة الواقع الخيالى والخيال الواقع، الواقع الذى تلمع أحلامه وخبائلاته قبود كثيرة بعضها يمتد فى الماضى بجذوره وبعضها ينتمى للحاضر بقوده، يحاول خيال رأت الميهى الذى ينتمي على أسس واقعية أن يعيد صياغة هذه العلاقة الخاصة بين الواقع والخيال ويقدم لنا رؤية بصرية خاصة تبدو لبعض خيالية فى حين أنها تضرب بجذورها فى أعماق هذا الواقع وتنتمي إليه.

هل يمكن أن نحل أزمة الزواج التى يعاني منها الفتيات والقليات بأن نطبق الشرع القائل بإمكانية زواج الرجل من

الإشارات والتنبيهات

الواقع، حول الموت والجنة والنار، وحول الموتى الذين يحضرون في الأحلام وحول إبليس والنار، وحول الشياطين التي تتكلم المرضى (لهيمة في حصى النعاس مثلاً) وحول ضرورة حرق لماذا مصفرة لبشر وشياطين لمنع العين الماسدة والعين الشريرة والإخراج الجان من جسم الإنسان.

حالة من الفكر والعجز والعوز والمذلة والفقرية تلف الجميع وحالات هائلة من الشعور باللا حول واللا قوة، عجز جنسي (الحداد) وعجز معنوي (شخصيات عديدة في الفيلم) .. وفي مواجهة هذا العجز الذي يقل قدرة الإنسان على مواجهته، وفي ظل غياب الوعي ولحرة الإنسانيات والطاقت، يلجأ الإنسان إلى الغيبويات طمساً في الوصول إلى أي هون من جانبها، وأمل في امتلاك طاقة سحرية من خلالها تحل له كل مشاكله التي عجز عن حلها.

ويجزم المشهد الآخر من الفيلم معبرا عن الرغبات الصام والشديد لكل منظار المسجون واليهود والشهات والاستكانة المهينة على الشخصيات، بهدم مصطفى (بعد عودته) العشة القديمة الموجودة على شاطئ النيل، بهدمها وحاول قطع كل أشجار الهيمز العتيقة الساكنة، بهدمها ويطلب بكسر كل القصور وكل الأطباق والأبواب التي تمنع الإنسان من الحركة وتوصله في تحقيق حريته وإنسانيته، وتخلق طيور كثيرة بهضاء في السماء رمزاً لهذه الحرية المرجوة وهذه الإنسانية المحنوم بها لكل أبناء هذا الوطن وبشكل خاص في بيئات الجنوب (مثلاً في ذلك مثل كل بيئات الهوامش) التي كثيرا ما عانت من إهمال وتجاهل أولى الأمر في بيئة المركز.

ويجزم الفيلم "أيس كريم في جلد"، أولئك لذا أن الإهمال والهامشية والتجاهل ليست من الأمور التي يتعرض لها أبناء الصعيد في الجنوب فقط، بل هي حالة يمكن أن يتعرض لها أبناء الشمال أيضا، بل أبناء المراكز أيضا، لكن إهمال المركز للهامش وللإنسان الجنوب (كما أوضحها فيلم الطوق والأسورة) هي حالة تظل الهامشية، بينما إهمال المركز لهامشه الخاص في الشمال والوسط هي حالة تظل الأفراد بشكل خاص. تستمثل الهامشية في هذا الفيلم في صورة الفنان (سيف أو عمرو دياب) الذي يعيش في جارج وسط صور المثلين والموسيقيين العالمين ويعزف على بيانو قديم ويعمل بانعا متجولا لشواطئ الفيديو ويعلم كثيرا بقضاء رما ذات مرة في الإسكندرية تأكل الأيس كريم، وهي تجرم دائما في أحلامه بهذه الصورة، جمال مصحوب بالبرودة، وحلم دوله إحياءات الواقع.

وتستمر الإحياءات معه وتستمر معه أحلامه، للولبية والتهارية، أحلامه اللولبية تتعلق بقضاء الإسكندرية وأحلامه التهارية تتصل بالشهرة، لكن في قلب هذه الأحلام يتصل دوما اليأس إليه ويشعر دوما بأن هذه الأحلام مجردة سراب وهم وهاء يتسرب من بين الأصابع.

تتضر القاهرة في هذا الفيلم، تتضر في جانبها الخاص المتعلق بمالم تجارة العنقوتيات والبصريات، الأفلام والأغنيات، وتتضر سهرات الأغنياء والتجار والمهرين والموظفين الكبار، وتتضر وإتسائها الهامشي الذي تتقدمه طبقات المركز للسفرية والذهب وتقوية الحسابات وإعادة العلاقات (الجنسية أحيانا) فيما بينها.

يقول زيكو (حسين الإمام) لسيف بعد حلقة من هذا الفيلم: "كل الذي هنا أعانيهم ناس كبيرة قوى.. إنت قد كده (يشير بأصابعه علامة التحقير) .. تتأكل في ثابته.. ويهرب سيف من الحلقة ويغنى عن الحرية ويتحدث عن شوقه لحياة جديدة، يقدم حلقة خاصة في الشارع للفكر والهمشين تكون أكثر بهجة من حفلات المراكز الأكثر الفعلا وزيفا.

وتتضر صورة المثقن والمحن الكبير الصبغ زوياب (على حسنين) يعيش في شوارع كبيرة غالية، بينما يتسكع هو بالأحزان والشجون والإحياءات.

ويمن سفته على الدنيا كلها بزمانها ومكانها وموسيقاها وشأنها وحتى لسانها.

وينتشر باعة الفول السوداني على عرباتهم الصغيرة، وكذلك باعة الروبابيكا ورواية السميط، والعيش، والأطفال العاملون (الصناعية الصغار) والأطفال غير العاملين (المشردون) وفئات أخرى ضائعة من البشر وتمتلي مشاهد كثيرة من الفيلم بهم.. وكأنه - هذا الفيلم - أغنية خاصة لهم بهم. أغنية تذكرنا بهم، وكأنه أيضا - هذا الفيلم - النظير السونمائي لمصيدة النثر، ومصيدة الحياة اليومية والتفاصيل العادية التي برزت في الضهر المصري والعربي في ثمانينيات وتسعينيات هذا القرن بعد سقوط الأحلام الكبيرة.

ويجزم سيف في تصديق بعض الأحلام، وتتضر أيضا الطيور الكبيرة البيضاء في تعلق بقرة فوق البحر، تعلق نحو مستقبل أفضل ونحو أفق أكثر رحابة ونحو أحلام أكثر قابلية للتحقق.

الإشارات والتنبهات

أحلام داود عبد السيد وكوايسه :
توبك معظم أحلام داود عبد السيد
تكون أحلاما أحيانا، وتكاد تكون بمثابة
الكوابيس القسوية أحيانا أخرى،
وشخصيات داود كثيرا ما تحلم ليلًا أو
تحلم نهارًا، وصاحبها هو غالبًا سالم
تفتتط فيه الرؤى النهارية بالرؤى الليلية.

يبدأ فيلم «البحث عن سيد مرزوق»
بمنبه لا يعمل، ويستيقظ يوسف (نور
الشريف) معتقدا أنه قد تأخر عن عمله،
يصعد منزلهما ويذهب إلى الشركة التي
يعمل بها فيجدها مغلقة لأن اليوم كان
يوم جمعة.. هنا نجد بدايات اختلاط
الزمان بالمكان وأحداث اضطراب وهي
الشخصية بذاتها ويوافقها وزانها
ومكانها، يتجول يوسف في الشوارع
ويتعرف على القراء والهاشبيين الذين
يملسون الشوارع، ويقابل آباء لاطفال
مبتسرين وهazzi بيانولا ويقتون شارلي
شابلن (أحمد كمال) ويزداد احتكاكه أكثر
بعوالم الجوع والتشرد والتجارب على
الحياة والسخرية منها، يدرك أنه منهم،
هاشم لفظه المركز، يمر بالحوارة والسمررة
والمصايبين والمخادعين وأصحاب الأيدي
الخفيفة ويتعرف على القاهرة بتاريخها
وتراثها ومقابرها ومخدراتها وغرائبها
ويزداد الاختلاف الوحي لديه بالروحى،
والواقع بالخداع، والصدق بالكذب ويزداد
احتكاكه بالواقع، ويوضح أن أصدقائه
فيقال سيد مرزوق، هذه الشخصية التي
تنتمى إلى الماضي بأجاده القاهرة وإلى
الحاضر بثرانه وعيته، ويكثر سيد مرزوق
من التأمل ومن اجترار الذكريات ويكثر
من اللعب والضحك والسخرية والكذب،
كان والده كما قال - يمتلك حديقة
حوانات خاصة وكان له - تسيد - قو
يمتطيه بعد أن يرتدى ملابس المهرجاء،
وكانت لأسرته ثروة هائلة من الذهب ثم

جاءت عمليات التأمين فأصبح مهرجاء
من غير قول (وانتهى أمان الطفولة).

هل كان سيد مرزوق يكذب أم كان
صادقا؟

القول أسطوريا رمز للقوة، للإخلاص،
للتذكارة طويلة المدى، للتاريخ، للحكمة،
للتصبر وقد كان سلوك سيد مرزوق عبر
هذا الفيلم حاملا للتناقض والازدواج
المستمر لهذه المعاني، كان قويا أحيانا،
ضعيفا أحيانا أخرى، مغلصا أحيانا
وخالدا أحيانا أخرى، صبورًا أحيانا، نافر
الصبر أحيانا أخرى، حكيمًا أحيانا،
متهورًا وناقشا وناقدا للحكمة أحيانا
أخرى، فانتفا لبوابات ذاكرته باختلاط
محتوياته أحيانا ومحاولا أن ينسى كل
محتويات ومشاهد هذه الذكارة مرة أخرى.

يقول سيد مرزوق ليوسف «أنا محتاج
لعين شايبة وخيال منطلق، ويبدو أن
عونه القائمة وخياله المنطلق قد جعلاه
يدرك أنه فوق الواقع وفوق البشر فهذا
يتلاعب بهم ويمشاعهم، يسخر منهم
ويكذب عليهم، ومنهم ويمتصهم».

يتحدث سيد مرزوق عن يوسف على
أنه «موجود وموش موجود، كما لو كان
يقصد أنه موجود ماديا ولا وجود له
مطويا، موجود كجسد وغائب كقضية،
موجود لأنه يدب على الأرض وغير موجود
لأنه لا يوضع في الاعتبار ولا الحسبان،
ويزداد لعب يوسف مرزوق بالآخرين.

يزداد كذبه وخداعه للآخرين، يزداد
تحريكه للواقع من خلال تحريكه للخيال
وتحريك الخيال له، ومن خلال إدراكه
لأمنيات ومطامح وإحباطات الآخرين،
ويتحول الإنسان الهاشم (يوسف) إلى
لعبة ووسيلة للتسلية في يد الإنسان
المركزي، الذي يمتلك القوة والثروة (سيد
مرزوق) ومع ذلك يقول يوسف في مشهد

خاص من مشاهد الفيلم وهو في حلم
بقطة خاص، وبعد كل ما جرى له من
سيد مرزوق: «أنا يا حب سيد مرزوق - أنا
عاول سيد مرزوق».

تدور معظم أحداث الفيلم أثناء الليل
وهي مشاهد تكاد تكون مشاهد شبحية
كابوسية، هناك صورة شبحية ما للامام
في هذا الفيلم، ما يحدث كأنه قل للامام
صدى لما يحدث فيه ويأتى صوت أسهان
في بعض المشاهد كي يؤكد هذا التداخل
بين الخيال والأحلام، تأتي الأغاني
القدسية الأخرى كي تؤكد هذا الإحساس
الفاصل بالحنين والتلاشي والذبول
والشجن الذي يطرش نفسه على وعى
الشخصيات. يفصل سيد مرزوق ما يريد
وفي أى وقت يشاء، وبالطريقة التي
يريدها، بينما يوسف (الهاشم) ورقة
خفيفة تتلاعب بها عواصف سيد مرزوق.

يتلاعب سيد مرزوق بالكلام والأفكار
والأسماء والشخصيات والمشاعر والحقائق
ويزداد استماته كلما أضر هذا التلاعب
بعض ثماره (خاصة على سلوكه وكلام
وحركات انفالات يوسف) ويزداد بهجته
وقهرهته كلما ازداد اختلاط الواقع
بالخيال والحقيقة بالكذب.

في هذا الفيلم هناك شعور حاد
بالوحدة لدى معظم الشخصيات، وهناك
حزن خاص وجارف نحو الآخر، وهناك
الخوف دون مبرر والشعور بالمطاردة
والمصادفات التي تحكم العلاقات
الإنسانية، هناك السلطة التي تعنى سيد
مرزوق (رغم مخالفاته الكثيرة) وهي
نفسها التي تطارد يوسف دون جبره
اقتربتها بداه، هناك عوالم مخفية
شديدة الثراء، وعوالم جبرية شديدة الفقر
والإعزاز، هنا كقصص وملابح، وهناك
مقابر وغرف شيقة، عالم رهيب وعالم

الإشارات والتنبيهات

قواعد السجد وحدي، ويستمر في خثائه حتى تأتي الشرطة فتسكته لكنه يستمر في القنأه قائلا: «أمن العدل أنهم يردون الماء صفوا وأن يكدر ودي؟».

هذه الأغنية هي إحدى الجواهر اللاتاحة لدلالات هذا الفيلم، إنه غناء باحث عن العدل، وهذا فيلم عالم بالعدل، وكل ما جرى خلاله من / أحداث ومواقف وحوارات وموسيقى يحكم بهذا العدل، يحكم بهذه الحرية.. يزرع سيد نقابات هداية على النعامشين الذين قد تصيبهم بعض السعادة الزوقة منها وقد يعيدونها رافضين لها، ويهزب سيد أمواله للخارج، وتستمر حالات المطاردة ليويسف، وبأى الضابط مع مجموعة من الجنود المشجعين بالنساح والكلاب البوليسية من أجل البحث عن يوسف، هذا الذي تحول فصلا من القطع الثالث (الثلاثية) إلى النمط الرابع (المشاهدين).

هذا الفيلم تدور مشاهدته بين اللول والتهار، وعلى مدار يوم واحد تلاهكت المشاهد متلفعة في تكشف لنا هذه التناقضات التي يمثلها بها الواقع وتضطرب بها الحياة، فاس تبحت عن الحياة اللئيلة التي تستطيع أن تعمل فيها كل التي انت عاجزة عن غير قيوهم، كما تحدث عن ذلك سيد مزروق - ويشر يبحثن عن الحياة الكريمة، وهي حياة لا يمكن أن تكون متاحة إلا بالتمرد والرفض والحرية والكرامة: كلام سيد استغفر كرامتي، قررت أرفض السجن والقيود التي عشت فيها عشرين سنة.. حميت برغبة في التحرر.. خرجت من سجن وحيت واحدة، إزاي ممكن أرجع لحياتي الأولانية بعد كل ذلك؟!، يقول يوسف:

السجن الذي خرج منه يوسف ليس سجنًا حربيًا تقليديًا ذا جدران وقبوء

ويزيد غناء لرجس، تلك الفتاة الصعبدية جميلة الصورة والإحساس وذات الصوت الشجي، واحدة أخرى من النعامشين الضائعين الذين استغلهم المركز وتلاعب بهم.

ويتساءل يوسف: «ليه دايما مافيش حاجة صافية؟ ليه دايما فيه شعرة عكارة؟ ليه عايش في زمن عارف فيه إن إسماعيل أحسن من النهارده، وإن النهارده أحسن من بكرة؟ ليه دايما الناس يتقابل عشان تفتق؟، ليه دايما أحلم بواحدة ولما أقابلها أعرف إنها مستحيلة؟.. وتتوالى المشاهد، وتتوالى السرية والضخكات والألقمة والإحباطات، ويموت المهرج الذي كان يكند شارلي شابان في حادث سيارة كان بقودها سيد مزروق، ويتحدث عنه سيد بلا مبالاة قائلا: «الله يرحمه»، ثم يكلم بالإبلاغ عن يوسف ويوصل التهمة به، وتتوالى مشاهد يظهر فيها جنود متسحكون ومومسات ضائعات، وحوالم ليلية ومناجات ومكناير ومطاردات وسلامح بشرية ومشاهد بصرية تكاد تشبه عوالم المطاردة لدى كافكا ولدى يحيى الطاهر عبد الله.

وتزداد مطاردات الشرطة ليويسف ويلقي به مرة في أماكن حرق النفايات ثم يبنعت إنسانا جديدا بكتر من الحنوت عن الحرية وعن المستقبل وعن تعظيم القيود، كما يتم إنقاؤه مرة أخرى في اللول وتلكد الضفادع البشرية ويستعطف من بين الموتى أكثر وعيا وأكثر حرية، ويتجول يوسف في عوالم اللول، ويرى النوباء الذين يبيتون في السماي لأنهم بلا مأوى ويطاردهم البوليس.

ومهم مفرع جعوز يلقى بشكل بالنس: «لقد أطلق ينظرون جميعها كيف أبنى

ضيق، وصراعات والقيود، قيود وعمية أكثر منها حقيقة، قيود تضعها حول أنفسنا أو يضعها الآخرون في أدينا ويبدأ تسكتنا بها، وكثيرا ما يكون القيد وهما (لاحظ دلالة سهولة إخراج يوسف ليد من القيد الذي قيد به الضابط بمجرد أن ضم أصابعه إلى بعضها).

يقول الضابط (رمز السلطة): «أجمل شيء في الدنيا النوم والنوم الذي يقصده الضابط قد يكون نوعا حقيقيا، وقد يكون نوعا مجازيا بمعنى الإغفال والتجاهل والتعاسي عن كل المخالفات والأخطاء التي قد يرتكبها سيد مزروق - وكل من هم على شاكلته - هناك مشاهد في الفيلم تظهر فيها شخصيات غامضة من وسط الظلام، ومنها تخرج أصوات غامضة، وكلمات عميقة تنادي يوسف وتطالبه بأن يعود إلى بيته، ولايهتم بأي شيء سوى بيته وعمله، يصبح مواطنًا قانبا خلا من المعنى ومن التفكير.

وهناك مناقشات بين يوسف وسيد حول أنماط النشر بعدد صر (الضابط) من خلال الإحالة إلى سيد مزروق لأنه صاحب هذا التصنيف في أربعة أنماط هي:

- 1 - السادة (الذين يمكنهم فصل أي شيء لأن القانون معهم).
- 2 - المطارد الذين تتبعهم الشرطة.
- 3 - الثلاثية دول دايما في حالهم قاعدين في يورتهم، ماشيين جنب الحيط، ومش من حقهم يعيشوا إلا في حدود معينة، ومالهمش دعوة بالنس يجرى لوهم.
- 4 - المشاهدين «التي مفروض يبقوا في حالهم ومش عاوزين يهكوا في حالهم، ودول أخطر نوع..

الإشارات والتنبيهات

بوجود قوى خفية غريبة تتعلق بالأحلام وتنشع الأمنيات، ويصعد «عوض» إلى الجبل في اتجاه مقام الشيخ (سويدي أبو الصلوات) وينتظر العلامة التي تبشر بتحقيق أحلامه وأمنياته في الزداج من أحلام.

وتأتى هذه العلامات دلماً في شكل شيء يسقط على رأسه (براز طائر - قلة ماء - مطر ورعد...) وتزداد أحلام عوض به «أحلام» وهو جالس بجوار مقام الشيخ، يحلم بها وهي في أبهى حالاتها.

أحلام عوض ليست في يده، بل في يد قوى مجهولة خفية غريبة غامضة مستترة، مغبوة غالباً ما تعطيه علاماتاً على هيئة صدمة أو إصابة أو سقوط وليس على شكل مدية أو مكعبة أو ارتفاع، لكنه كلما تلقى صدمة فرح، وكلما لحقت إصابته ابتهج وكلما هوى وسقط سر والتشى - هو - أى عوض - قوة ظاهرة تكمن في أعماقه سلبية مطلقة، وما وشوية عارمة (انظر مشهد تقويده كى يتمكن فقط من تهيئ حبيبته، وانظر لقائه بدور عاشق في عمله حيث يتلقى رغم قوته الهائلة بيع حلب المتداول في إشارات المريد)، لقد رضى بدور التابع والذليل الذي يعمل لواء حامياً لومس بعد ذلك، كما أنه يسرق ملابس أخيه الطبيب ويحتال على زبائن نوال (فتاة اللؤلؤ) ويسرق تقويمه حتى يأتي أحد هؤلاء الزبائن ذات مرة ويؤذبه.

عوض بكونه الجنسية وضعفه السلوكى والعطوى هو أحد سارقي الفرح - بمعنى أو بآخر - في هذا الفيلم، صحيح أن أفراحه هو ذاته مسروقة، لكنها مسروقة بإسهام ما مله، وإسهامات أخرى من آخرين، تكلف عنهم هذه اللقطات البعيدة من أعلى الجبل للقاهرة

من القسارج ومن الداخل، يرى الذى يقتل ويلفظ جسده، ويرى الذى تقتل أوالى طعامها، يرى الذى يهرب والذى يجلس والذى يذهب والذى يجيء، يرى طبقات من البشر ويرى فتيات جميلات، اللقطة الصخرية هنا وسيلة للكشف عن المخبوء والظهار الكامن وراء الصراخ والألوان واللواظ والحجرات، ومثلما كان المذبح في أفيلم «الكيت كات» وسيلة لكشف أسرار الحارة والظهار تعقيدات الحياة وخباياها بداخلها، فإن هذا المنظار هنا وسيلة لكشف العرى المادي خاصة والعطوى عامة.

عالم يضيق فوتم توسيعه بالحديث عن الماضي، أو يضيق فوتم توسيعه من خلال عين إضافية هي هذه النظارة المربعة، أو يضيق فوتم توسيعه بالأحلام.

العين رمز للإحاطة الكلية، لملكة الحسنى الباطنى، للضوء، للإشراق، للفرجة، للفرجة في المعرفة، لكنها هنا رمز لعدمية المعرفة ونقصان المشهود، ولعدم كفاية المتاح.

يعيون أساسية ويعيون إضافية يستكشف داود عبد السيد هذه الأفراح وسط الشكابر، هذه الحياة بين الصوت، هذه الدورات الخاصة من الحب والزواج والولاد والموت، هذه السلوكيات الخاصة من الشرب والمسكر والمشاجرات والتجريس، هذه البسوت والحارات القديمة، وهذه الطقوس اليومية، هذا الجمال الخاص للأطفال والفتيات وفي وسط جور جميل بالمر (الشقاير والفقر والجهد...) (إلخ).

عالم يفتح على بعضه البعض رغم ضيقه، وربما بسبب ضيقه، اختراق من الذات للآخر، واختراق من الآخر للذات، صعود وهبوط، قيود وحرية، وإيمان

مادية وعذاب بالمعنى المألوف، لكنه سجون الذوات التي ترسف في الخسوف والانسحاق والشهانة والشعور الدائم بالقمع، والذات التي يطعم هذا الفيلم لتحريرها ليست الذات الفردية (يوسف فقط) بل الذات الجماعية ذات الوطن، ذات ينبغي أن تخرج من حريات القمامة وتظهر بالنار، وأصمق البحر وتظهر بالماء، وأشوار الواقع وتظهر بالحلم، وقبوه الحاضر وتعلم بالمستقبل، ذات ينبغي أن تخرج من الترواقع والحضانات والفرق الضيقة إلى فضاء الحرية والعدل والمستقبل والتحقق والعالم الجديد بكل ساقه يكمن عليه من جمال وكل ما قد يمتلي به من أحزان أيضاً، لكنها أحزان يمكن أن تتحول بالإرادة والحرية أيضاً إلى أفراح، أفراح لا يمكن أن يسرقها منا سارقي الأفراح.

الحديث عن الحرية والتوحيد للحرية والحلم بالحرية من الأمور الأساسية في فيلم «سارق الفرح» لداود عبد السيد.

يبدأ الفيلم بمشهد هام للقاهرة من أعلى، القاهرة المسجبة هناك في البعيد، والشهد المقرب يضيق ويكبر ويلتقط صورة الفرداني «ركبة» الذى يتحدث عن رغبة في التحرر من قيد هذه الزوجة الكدة «نفسى» أتصر بأسكر. «نفسى» الوحيدة حاملانى لى الكفة في الزير. «نفسى» تهدد «نفسى» تنسبى في حالى..

ويزداد ظهور وحضور أعائى عبيد الوهاب القديمة، ويزداد الطين للماضى ويزداد الحديث عن أيام زمان، شخصيات تريد أن تهرب من حاضرها انضيق إلى ماضئها الذى كان ربحاً أو تعتقد أنه كان كذلك مقارنة بهذا الحاضر، ويكتشف «ركبة» اللقطة المكسرة ويشترها، ويرى من خلالها بيوت الناس

الإشارات والتنبيهات

الساهرة أعضاؤها وملاهيها وسياراتها التي لا تكف أبداً عن السروق وعن الإضاءة المتقطعة لهذه المقابر الخافية بسكانها الموتى والأحياء، والأحياء الموتى أعلى الجبل.

يتحدث دركمية، عن الخلاوة والرقبة والجمال الذي تكون عليه اللقنات قبل الزواج، ثم ما يحدث لمن بعد ذلك من فقدان لهذه الرقبة وهذه الخلاوة وهذا الجمال، عن الجمال الذي يذبل، والرقبة التي تفتق، والعمر الذي يضيع، يتحدث عن الناس التي تمتد، وهي حاشية، وعن عمره الذي يسرب منه، عصرى كله راج، وعن شبابه الذي ضاع، يصرخ ويحشد على كل ما يحدث له، وتزداد أحلامه بالحب والجمال والشباب والرقبة التي وجد كل - ما صدقاتها في شخصية رسامه هذه الفتاة الجميلة الرقيقة التي تعلق بها قلبه، ويمسكها هام وذاب وشق وتكاشى حتى مات.

يضرِب لها في أحد الأفراح على الرق، ويبدع أشد ما يكون الإبداع في إبداعاته، وترقص - هي - أجمل ما يكون الرقص في حركاته، يحلق ذاته ويشعر بأنه قد نجح أخيراً في قهر الموت والقيود والزيمن والحرمان، وكل ما يمكنه أن يسرق الأفراح، بالتقاء إبداعه الإبداعى وبإبداعها الحرى توحد قلبهما فيجاءت وراءه، ألقى دركمية، بالرق (الطائر) بعد أن دق عليه دقاته الأخيرة، لم يعد هناك إبداع ولا فن بعد الذي قام به، ولم يعد هناك فرح بعد الفرح الذي أحس به، حلم بالطيران، تمتى الطيران، جرى مصاولا الطيران فسقط من حائق، سقط من أعلى الجبل إلى أسفل ومات، جاء الموت ليسرق منه فرحه الذي تمناه وحققه، جاء الموت ليسرق الفرح، لكنه كان قد

حلق الفرح، الموت كأس كل الناس شارب، يشرب الفرحون منه والحرمان أيضاً، المهم أن تكون من الفرحين، المهم أن تحلق ذاتنا خلال حياتنا، المهم أن نهرب من إمكاناتنا وبأقصى الطاقات الممكنة، المهم أن نلتصق على الموت بالفرح وبالإبداع وبالإرادة في حياتنا، كي لا تصبح حياتنا موتاً - إضافة إلى موتنا الثاني الذي لا مفر منه.

الحلم بالطيران رمز الطموح ورمز للتحقق الجسدي، رمز الحرية، ورمز المستقبل ورمز لرفض القيود التي تكبح الحرية وتقيد الحركة. والحلم هذا حلم جماهري أكثر من كونه حلمًا فرديًا، حلم أكثر رحابة من تهويلات عوض واستغراقاته في طلب الثروت والعدد من كائنات مجهولة غير منظورة قد لا تمتلك قوتًا لتفلسها هي ذاتها، بدليل وجودها في قلب ملكة سارق الفرح ذاتها ملكة الموت والمضى والمجهول والغياب.

الخلاصة :

من استمراضنا للأفلام الاثني عشر السابقة لِهؤلاء المخرجين الستة المتميزين يمكننا أن نصل إلى عدة استنتاجات نذكرها باختصار فيما يلي:

١ - أن دائرة الواقع ودائرة ما وراء الواقع كانتا حاضرتين معاً دائماً في هذه الأفلام جميعها ولكن بدرجات متفاوتة.

٢ - أن إسهام دائرة الواقع في بعض الأفلام كان أكبر من إسهام دائرة ما وراء الواقع، وفي الأفلام الأخرى كان العكس صحيحاً حيث تزايد إسهام دائرة ما وراء الواقع مقارنة بدائرة الواقع.

٣ - ترتبط دائرة الواقع على نحو خاص بالمدرك وبالألآن وبالحدود (زمانية ومكانية) وتجنبات البسطة والتفكير

المنطقي والألقى الشيق لاحتمالات حركة الوعى. بينما ترتبط دائرة ما وراء الواقع بالتفكير والتصور (التي قد يرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بالمدرك) وبالزمن الآخر (الماضى أو المستقبل) وبالألا محدود (الأحلام الكبيرة والطموحات الكبيرة والغفالات الكبيرة) وتجليات النوم أو الحالات التي تشبه النوم (أحلام اليقظة) أو بالتصريح من الحدود المنطقية والضوابط الصارمة للعقل اليقظ المنطقي ويأونى المتفتح على احتمالات كثيرة بعضها غير واقعي.

٤ - أن العلاقة بين الواقع وما بعد أو ما وراء الواقع بحسن - بل يجب - فهمها في ضوء العلاقة بين المركز والأطراف أو بين المركز والمحيط والناسخ (والمرئية) والهامشية قد تكون صفة للفرد أو الجماعة أو المكان أو الزمان أو الفكرة.. (إلخ).

٥ - أنه مع تزايد شعور الفرد أو الجماعة بالأمن (المادى والمعنوى) يتزايد شعور أو شعورها بالمركبة ومع تزايد الشعور بالتهديد يتزايد الشعور بالهامشية.

٦ - ومع تزايد الشعور بالهامشية يتزايد الخروج - بل والهروب - من دائرة الواقع إلى دائرة ما وراء الواقع.

٧ - تجلت أشكال اللجوء أو الخروج أو للهروب إلى دائرة ما وراء الواقع في الأفلام التي استعرضناها في هذه الدراسة فيما يلي:

أ - أحلام النوم الفردية :

وقد تجلت بشكل خاص في أفلام: الطوق والأسورة وآيس كريم في جنم لغوى بشارة وسارق الفرح، لداود عبد السيد.

الإشارات والتبهيئات

ب - أحلام اليقظة الفردية :

وقد ظهرت في كل الأفلام التي درسناها وإن تجلت بشكل خاص في أفلام: أهل القمة (على بدرخان) وأحلام هند وكاميليا وعودة مواطن (محمد خان) والبحث عن سيد مرزوق وسارق الفرح (داود عبدالسيد) وأيس كريم في جلام (خوري بشارة) والحب فوق مضربة الهرم (عاطف الطيب).

ج - أحلام اليقظة الجماعية :

ومثلت بشكل خاص في فيلم الجوع لعلى بدرخان من حيث تجلّى هذا العلم الجماعي بالغل والاعتدال من الجوع بكل معانيه المادية والمعنوية.

د - الحالات الكابوسية أو شبه الكابوسية :

وقد تجلت بشكل خاص في الأفلام: الطوق والأسورة، وسمك لبن نمر هندي، والبحث عن سيد مرزوق، والجدير بالذكر هنا أن الكوابيس ليست بالضرورية حالات ليلية فقد يكون الواقع النهاري أشد قسوة من كوابيس الليل (من الأمثلة الدالة على ذلك مثلا أفلام: أهل القمة - الطوق والأسورة - الحب فوق مضربة الهرم - البحث عن سيد مرزوق - البريء - سمك لبن نمر هندي).

هـ - اللجوء إلى التبهيئات والعالم الذي يمكن فهمه وراء الطبيعة :

وكما مثله الصيغ والعلامات والمستعدات الخاصة بالأولياء والمشايخ والطقوس المرتبطة بالرقى والتعاويذ وغيرها وقد تجلّى ذلك على نحو خاص في أفلام: لعلى بدرخان والطوق والأسورة وخوري بشارة وسارق الفرح لداود عبد السيد.

ز - الخيال والكهيم واللعب وتداخل هوالهم بوعالم الحقيقة :

وتجلّى ذلك على نحو خاص في أفلام

«سمك لبن نمر هندي»، لرأفت الميهي والبحث عن سيد مرزوق لداود عبد السيد.

هـ - اللجوء إلى المخدرات والمسكرات :

وتجلّى ذلك بوجه خاص في دعوة مواطن، (أحمد عبد العزيز) وأيس كريم في جلام (على حشون).

ط - التفكير الاحتمالي :

وهو تفكير يحرك الثوابت ويعيد النظر في الأمور الساكنة وي طرح رؤية جديدة قد تكون ساحرة لأوضاع مريرة مستقرة (وتجلّى ذلك بشكل خاص في فيلم: سيداتي آسماني لرأفت الميهي).

٩ - هناك رؤية ميتافيزيقية ما حاضرة على نحو بارز في بعض الأفلام التي درسناها، وهي رؤية تتأقش قضايا الموت والحياة في معانيهما العميقة ودلالاتهما البعيدة (والتي أحيانا ما تكون هضبة) ونلاحظ ذلك على وجه خاص في أفلام: الجوع - الطوق والأسورة - سمك لبن نمر هندي - سارق الفرح.

١٠ - نلاحظ أيضا أنه مثلما اهتمت السينما المصرية الجديدة بقضايا الواقع ويقضايا ما وراء الواقع، ومثلما اهتمت بالمكان (الفارسي على نحو خاص والداخلي على نحو أقل) وبالزمن (الحاضر والماضي والمستقبل) ومثلما اهتمت بالجوانب الداخلية الخاصة بال فرد والجماعة (العقلانية واللاعقلانية) وبالجوانب الخارجية الخاصة بالواقع والحياة والعقلانية واللاعقلانية أيضا، فإنها، إضافة إلى ذلك، اهتمت أيضا بالتجديد في الشكل حيث لم يعد الزمن الخطي المستقيم الكرونولوجي التتابعى هو السائد فقط في الأفلام، بل حضر معه أيضا الزمن الدائري وتقطع المسرد التتابعى وإضاعة الغفلة أو العودة الاسترجاعية (الغلاش باك) وحضبة الصورة وتكثيف

«من غير ذلك من الملامح والخصائص أو الصفات».

هذه الحركة الإبداعية في السينما المصرية الجديدة والتي استمرينا فقط بعض النماذج لبعض مخرجيها هي حركة يصدق عليها ما قاله «جون أوب» عن السينما العالمية في دراسته عن «السينما والحداثة»، وذلك حين قال: «الحداثيون الجدد هم من المبتكرين ومطعمي التقاليد الراسخة، الذين حققوا مكانة خاصة في فن القرن العشرين من طريقة دمج السرور بالتدمير، التقليل بالسهر، في ميزان متعادل. ولدى هؤلاء سينما تمد ولكنها سينما تأكيد أيضا، سينما تتأقش غير أنها سينما ضاربة أيضا سينما القموض وحدة الذهن، ولحق كل ذلك فإنها سينما قوة الإرادة الارتدادية، وتأمل سردها يكون دائما إعتقاداً على قرة الكاميرا نفسها (جون أوب، ١٩٩٦).

هؤلاء المبدعون المصريون الجدد هم أيضا من المبتكرين مطعمي التقاليد الراسخة وقد حققوا مكانة خاصة في فن السينما المصرية المعاصرة من خلال مزجهم الخاص بين دائرة الواقع ودائرة ما وراء الواقع، ومن خلال دمجهم السرور بالتدمير، والتقليل باللعب، والتفانية بالحمية، والإرادة بالخيال. ..

• مراجع الدراسة :

١ - Frye, N. et al., The Harper Hand book to Literature. London: Harper, 1985.

٢ - سمير فريد، الواقعية الجديدة في السينما المصرية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٣ - جون أوب، السينما والحداثة، (ترجمة: هاشم أحمد عطية) مجلة الثقافة العالمية، الكويت، ١٩٨٦، ٧٤ - ٧٦ ص ٢٥٣ - ٢٦٦.

شاكر عبد الحميد

الإشارات والتنبيهات

من قبل قوات الأمن الإسرائيلية، وهو يعيش مع أمه وشقيقته.

أما عايدة فهي تنتمي لأسرة من الفجر، تهيم على وجهها في الشوارع، تنزعم مجموعة من الفتيات والأطفال.

الواقع هو واقع الانتفاضة قبل عودة السلطة الفلسطينية إلى القطاع، وأجواء التوتر والقلق والعنف تصود المكان، وتلقى بقللها على الشخصيات من كل الأجيال. هناك أولاً ذلك المصور الأعمى الذي عاش أيام اللبنة الكبرى وهاف أيضاً فلسطين زمن الانتداب البريطاني، وهو مرتبط بصداقة مع يعلنا الصغير ويبيع جزءاً من نسج ذاكرته. أما الجدة المصور، جدة يوسف، فهي تعلم قلادة (أو حقلاً) من الجواهر حملتها معها من بانا أي من الماضي قبل أن تهاجر بعد النكبة الأولى، لكي تكون هذه القلادة وسيلة لخطبة الفتاة عايدة التي يهرما ويضم بالزواج بها حلماً بكبر. ويجمع يوسف وعائدة حول الجدة، يستمعان إلى حكاياتها من الزمن الذي كان. ومن ناحية أخرى هناك أيضاً شباب شرسة المنغمسين في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، والذين يدفعون الثمن برمي، أي ثمن المواجهة المستمرة في الشوارع رغم حظر التجول.

يتناول «يوسف» القلادة ويهديها إلى عايدة التي تتكشف شباب ثلاث جواهر منها، وتتخبط فيه لتخفي حلمه هذا الطور أولاً على الجواهر الثلاث المفلوقات من القلادة. وتكون له الجدة إن الجواهر الثلاث قلت في أمريكا الجنوبية التي هاجر إليها زوجها. وهنا يتشبث يوسف بفكرة مفاداة وطنه والسير إلى أمريكا الجنوبية للإتيان بالجواهر الثلاث. ويسأل

عادة، اهتماماً كبيراً من جانب حشاق السينا الحلوكتين. وفي العرضين اللذين خصصا للتعليم، أمثلات القاعة عن أفريقيا بالمحسور، ولألى السليم الإحساس واستقبله الجمهور بالتصفيق. وكان من العلامات الطبية الجديدة بالتصوير أن سعد «ميشول خليفى» مع منتج فيلمه عمر لقان، الشاب الفلسطيني الذي يتمتع برهانة كبيرة وهو نادر. وقدم «ميشول»، وعمر فيلمهما إلى الجمهور بالعربية قبل أن يترجما ما قالاه إلى الإنجليزية والفرنسية.

«حكاية الجواهر الثلاث»، عمل شاعرى يستلهم فيه «ميشول»، مما خلقه في أفلامه السابقة، «الذاكرة القصية»، و«عرس الجليل»، وأيضاً «نشدت البحر»، في بلورة أسلوب ورؤية سينمائية رفيعة. هذا عمل شاعرى بسيط، لكن في بساطته هذه تعدد، يكمن سر تألقه ونموه من غيره من الأفلام التي صنعت من الموضوع نفسه وهو أيضاً عمل لا يمتدز ولا يبدد ولا يسمام، لا على صعيد الرؤية أو التناول السينمائي.

بحثاً عن الهوية

والموضوع يتلخص في بحث طفل فلسطيني في الثانية عشرة من عمره، من جبل الانتفاضة عن هويته بين الواقع والطلم والأسطورة. إنها قصة حب طرقيها هذا الصبي «يوسف»، وطفلة في مثل عمره هي «عايدة»، والمكان هو شرسة الضمعات والغرائب والشوارع المغلفة وبيارات البرتقال.

ينتمي يوسف إلى أسرة فلسطينية بسيطة من سكان المخيمات. والده في السجون منذ سنوات، وشقيقه الأكبر مفاداة

«حكاية الجواهر الثلاث»

لميشول خليفى: البحث

عن الوعي والرحلة إلى

المعاصرة

في زمن الاحتلال

بعد تجربة مثيرة بالمتحنيات والتمرجات في فيلمه «نشدت البحر»، ثم محاولته الاعتماد على صوم

السينما الفلسطينية في فيلمه البلجيكي الذي لم يحقق نجاحاً يذكر، يعود المخرج الفلسطيني الكبير «ميشول خليفى» إلى مشاكل وطنه ويصوم أبناء جنسه الذين كتب عليهم الالتصاق بالضحايا ومشاكل شعبهم في فيلمه الجديد المدهش البدن «حكاية الجواهر الثلاث»، الذي أعتبره أفضل وأكثر أفلام «ميشول خليفى» اكتمالاً واتساقاً مع ذاته واقترباً من الهم السياسى الوطنى دون الوقوع فى السطحية والمباشرة فى المرد أو الخطاب.

كان فيلم «حكاية الجواهر الثلاث»، أحد أهم ما عرض فى قسم «نصف شهر المخرجين» فى مهرجان كان السينمائي الثامن والأربعين. ومن الغريب أن هذا الطلم لم يعرض فى المسابقة الرسمية للمهرجان وقد كان يستحق ذلك بالتأكيد، بفضل صبره عن عدد كبير من الأفلام الأوروبية التي عرضت بالمسابقة. لكنها فيما يبدو، حسابات الجغرافيا السياسية التي عادة ما تفرض نفسها على اختيار الأفلام فى مهرجان كان الرسمى. ولكن كان من حظ ميشول أن يعرض فيلمه داخل «نصف شهر المخرجين» الذي يلقى

الإشارات والتنبيهات

والواقع القاسى لأطفال يعيشون العلم تحت الاحتلال، هو ما يجعل من فيلم «ميشول خليلي، تحفة فنية حقيقية، خاصة وأنه يوازن في فيلمه دون إفراط وبدون استقطادات، بين المشاهد ذات الطابع التسجيلي المباشر حتى يجعل المشاهدون لا يرغب عن وعيهم طوال الوقت أنهم يشاهدون حكاية تدور في غزة المعاصرة، وبين رغبته في استلهام التراث العربي، تراث الحكواتي والقصص الخرافية التي يرويها الأجداد عادة لأحفادهم، بين الرمز والواقع والأسطورة. والرمز في فيلم «ميشول خليلي، لا يبدو مقحفا على السرد ولا مفروضا بقلقة على الحكاية بل نابعا من جوهرها. أنيس من الطبيعي أن يكون يوسف من عشاق الطيور وهو الصبوس في سجون الواقع الكبير. أنيس من المنطقي أن فتى مثله في عمر الزهور، يتدلع بمواظفه كلها إلى التحديق فوق الواقع وهو يرى ما انتهى إليه أبوه وشقيقه من جراح وألم ومعاناة؟

إن «يوسف، هو ابن الانتفاضة ولكنه أيضا ابن ثقافته المليئة بالحمية والفلسفة والإيمان الديني العمري دون تطرف ولاشطط.. وعندما يجعله «ميشول خليلي، يفيق إلى الحقيقة، وإلى ضرورة اكتشاف المعركة في الواقع نفسه دون نبد الخيال الجميل فإنه يردده إلى الموت، إشارة إلى ما يدخره الواقع من مصير لأمثاله قبل أن يخطوا بعد خطواتهم الأولى نحو الرجولة. غير أنه يبقى عليه في المشهد الأخير من الفيلم، أو بالأحرى، يستعيد من الموت باعتباره رمزا لاموت. لكنه ليس ذلك الرمز التقليدي الذي هودتنا إياه السينما الفلسطينية التقليدية.

من آثار التعذيب. ويصاب شقيقه إصابة خطيرة أثناء مطاردة الأمن الإسرائيلي له، ويختم حلم السفر في رأس «يوسف، فيسعى إلى تحقيقه بأية طريقة حتى لو كان من خلال الاختفاء داخل أحد صناديق البريقال المعد للتصدير إلى أوروبا.

وفي طريقه إلى بيارات البريقال، تتبدى له رؤية تدور في المنطقة بين الوعر واللاوى، ويوجد بين يديه لوحا من الورق القديم، يسمع صوتا يردد له كلمات عن الروح التي خلقها الله ثم أدرك المدى اللانهائي الذي تمتع به من الحرية، فحسبها بين جدران الزمان والمكان والجسد، وكيف أن الإنسان لا يستطيع الفكاك من أسر الحواجز الثلاثة. وعندما يلقى يوسف باللوح في الفراغ، تتساقط ثلاث قطرات من دوى اللعنة التي يرقد تحتها، لتستقر ثلاث قطرات من الدم فوق راحة يده. لقد عاد إليه وهو وأدرك الحقيقة، والحقيقة أن الجواهر الثلاث - كما يقول لصايدة - كانت موجودة دائما في العقد، لكننا لم نرها.

ومن مساحة الحلم إلى زمن الواقع القائم بظلاله وتوايوسه المباشرة تماما، يتلقى «يوسف، رصاصة قاتلة في صدره من قوات الأمن الإسرائيلية التي تصاهر بيته للقبض على شقيقه. لكن يوسف الذي مات، لأموت، بل يعيش لأنه رمز لجول أكثر منه تجسيدا لفرد.

استلهام التراث

هذا المزيج الفني الرصين الذي يعتمد على حكايات الأطفال، وألفاسيص ألف ليلة وليلة والحكمة العربية القديمة،

الأعمى عن الوسيلة، فورشده إلى مكان وكالات السفر في المدينة. وتراه في مشاهد طريقه، يمر على كل وكالات السفر، يريد أن يشتري بما معه من نقود محدودة آخرها من بيع المصافير والحمام إلى أثرياء المدينة، تذكره سفر إلى أمريكا الجنوبية. لكنه يواجه من جانب الكبار، مديري الوكالات، بالازدراء والسفيرة بل يصرفه بعضهم بعنف أحيانا. فيذهب في بحثه الشاق، إلى مكاتب وكالة الفوت التابعة للأمم المتحدة، ولكن بلا جدوى بالطبع.

«يوسف، هو الحالم المعلق في الهواء، هوايته الكبرى صيد المصافير الملونة الجميلة، يخصص منها واحدا يجعله الطائر الأثير إلى نفسه. ويتنقذ بيده وبين طفل آخر من سكان المنازل الحقيقية، صداقة خاصة. هذا الطفل هو «صلاح»، ابن أحد ملاك بيارات البريقال. وشقيق والد «صلاح، عليه، ويرس إليه «صلاح، بصندوق من البريقال دوية إلى الأسرة التي فقدت هائلها في السجن. لكن «يوسف، في واد آخر وهو يشد إليه «صلاح، المتردد المتلعثم بقوة سحرية. وتصبح الصلاقة بين الثلاثة: «يوسف، وصايدة، وصلاح، هي محور الفيلم. وخلال رحلة «يوسف، للبحث عن مهرب أو عن مخرج، يستمع كثيرا إلى ما ترويها له الفتاة الشجيرة عن الأرواح الهائمة التي تصوم بالقرب من النخيل، تلتهم طعام الجنى. وعندما تقدم له طبقا من الحماص تكون له إله حصاص الجنى الذي ينتج من يفسد رأسه به قوة جوليات وشجاعة ديليد وحكمة الملك سليمان.

الحلم بالسفر

يخرج والد يوسف من السجن حاجزا عن الكلام والتفكير، شبه فائد لصاوية

ليس خارج الزمن

ويبدو هنا أن ما رددته بعض النقائد عن تجاوز الزمن لفيلم «حكاية الجواهر الثلاث» بعد عبود السلطة الوطنية الفلسطينية إلى قطاع غزة، يبيح خارج إطار الحقيقة والواقع. فمن القائل إن عبود السلطة الفلسطينية إلى القطاع أنهى إلى الأبد واقع الاحتلال، أو قضى على الخوف والقلق والتوتر، بينما لا تزال القوات الإسرائيلية تكلف على مشارف غزة، بل تكسوم من وقت إلى آخر بعملياتها المعروفة على مفارق الطرق. ومن الذى يزعم أن تسلم السلطة فى غزة، يجعل الحديث عن القهر وعن الحلم فى زمن القهر خارج الزمن والتاريخ، وأى تاريخ هذا الأرض الفلسطينية فى الضفة الغربية والقدس، لا تزال أسيرة فى يدى الآخر؟

ربما يكون من الميزات الكبيرة لهذا الفيلم أنه ليس من الأفلام الآتية التى تصنع لتبرير سياسات وإدانة سياسات أخرى ولا لكان بالفعل قد أصبح قابلا لتجديد بشأن صلاحيته فى ظل واقع سياسى مختلف. لكنه فى الحقيقة عمل ينتمى إلى لغة الفن الرفيع الذى يبقى صامدا للزمن، بفضل تصويره الشاعرى المتكثف لتسوء وهى طفل فى الأرض الفلسطينية سواء كانت فى غزة أم خيبر، فى الماضى الكريب أم فى المستقبل القادم، فانطريق لا يزال طويلا، والعمرى لا يزال بعيدا.

موقع الفيلم

أما من ناحية موقع الفيلم فى إطار السينما التى يصنعها «ميجيل خليفى»، فيمكن القول إن «حكاية الجواهر الثلاث»

هو خلاصة مسيرة ميشول التى بدأت بالبحث فى ذاكرة الجيل الأول الذى بقى فى الداخل، فى فلسطين ما قبل ١٩٤٨، ثم التقل فى «عرب الجليل» إلى الحديث عن إحياءات الجيل الذى نشأ فى ظل الازدواجية السياسية وكان عليه أن يدفع ثمن البطوركية السياسية للتقليدية التى ظلت على لحوما، تتحكم فى مصيره. وفى «لشيد الصجر» أراد أن يقدم رؤية لمصاحب الصودرة إلى الواقع من قبل الذين غادروا وعاشوا طويلا فى النفى الأوروى، ويخرج إشكالية العلاقة بين النظرة الرومانسية النوستالجية إلى الماضى الذى كان قبل ٦٧، وبين الواقع الدموى للصحراع الكفام فى زمن الانتفاضة. أما فى «حكاية الجواهر الثلاث» فيعود ميشول خليفى إلى الطفولة، إلى الأصل والأساس فى أى مجتمع يريد أن ينهض مجددا نالفا على إرث الهزيمة مؤكدا حق هذا الجيل الجديد أن يحلم، فليست هناك إدانة للحلم على إجماله فى فيلم خليفى، فحق طريق الحلم أيضا يتلقى «يوسف» دروس الحكمة. لكنه يحذر من الإفراط فى الحلم الخرافى الذى يجعل المرء يتعامى عما يدور حوله.

«حكاية الجواهر الثلاث» عمل يفيض بالرقعة والشاعرية ويشع بالتأق اللتى. ويخرج بالتالى أمام السينما الفلسطينية، تحديا: هل من الممكن أن تتحرر هذه السينما أخيرا من القوالب التقليدية، إلى استلهام سينمائي لما يكمن فى الواقع من شعر ومن جمال، حتى لو كان ذلك فى مخيمات غزة؟ ■

أمير العمري

«كارلوس ساورا»

سينما إسبانية مختلفة

تعتبر السينما الإسبانية من أقوال صناعات الفن السابع فى العالم، فقد بدأت ميكا، نظر للاهتمام الذى جذب جمهورها إلى هذا الفن الجديد منذ أول عرض جرى فى مدريد يوم ١٥ مايو ١٨٩٦، أى بعد أشهر قليلة من نشر نيا اكتشاف الشروط المتحرر على أيدى الأخوة «لوميسر»، ونظر الغرب المسافة بين باريس وبين ومديريه فقد انتقلت الأفلام الأولى للأخوين الفرنسيين للعرض فى عدة مدن إسبانية، إلا أنه كان من متطلبات الصالات والمسارعات التى جرت فيها هذه العروض أن تكون هناك أفلام إسبانية الصنع، حتى يمكن جذب جمهور أكبر نظرا للمنافسة التاريخية الشديدة بين الفرنسيين والإسبان، تلك المنافسة التى يغلغها الجوار الجغرافى إضافة إلى أن هذا الفن ولد عندما كانت إسبانيا محكومة ملكه من أصول فرنسية «دى بوربون»، وكان هؤلاء الملوك يواجهون ممارسة متزايدة تطالبهم بالرهول، الذى سرعان ما تحول إلى استفتاء قرر أن يكون حكم البلاد جمهوريا، وظالمت الجماهير الملك بالرهول لتدخل البلاد فى حرب أهلية مدمرة شهدت خلالها صناعة السينما دورا متزايدا الأهمية، سواء على الطرف الجمهورى اليسارى أو الملكى العسكرى اليميني، لذلك كان إنتاج أول فيلم إسباني فى عام ١٨٩٦، حيث جرى تصوير ثلاثة أفلام دفعة واحدة بمعدات فرنسية حصل عليها بعض المثجنين الإسبان الذين تنهبوا إلى أهمية هذه الصناعة الجديدة، كان أحد هذه الأفلام

الإشارات والتبهيّات

عن مناورات عسكرية، للمشاة والمدفعية جرت في منطقة قريبة من انصاصة الإسبانية، والثاني عن ساعة خروج قنيتات مدرسة سان لويس، بعد نهاية اليوم الدراسي، والثالث يصور ساعة خروج عمال القصر الملكي.

وخلال عمر السينما الطويل الذي أعمل قرنيه الأول في إسبانيا، قدمت للسينما عددا كبيرا من الأسماء المعروفة من مخرجين وممثلين وممثلين وقنوين، مثل لويس بونويل وبرينجسا وساورا وبارديم في مجال الإخراج، وقدمت عددا من الممثلين الكبار الذين غزوا السينما العالمية مثل فرناندو روي، بطل، سحر، البرجوازية الخفي، الذي كان وجهها هوليوديا معروفا ومناقسا أحيانا لإيطالي مارشيلو ماسترويانى، وأحدث نجم هوليودى حاليا صناعة إسبانية أيضا وهو أنطونيو بانديراس، وربما ما لا يعرفه كثيرون منا أن صناعة الحول والخدع السينمائية أبرز فنانها وفنيها هم من الإسبان.

لكن المخرج المعروف كارلوس سaura Carlos saura، كان متميزا في إطار السينما الإسبانية، وقرر أن يبقى فيها ليحقق من خلالها أحلامه الفنية، ولم يهجرا إلى هوليوود أو غيرها من البلاد المتقدمة في هذه الصناعة كما حدث مع لويس بولويل، نظرا للقسوة الصعبة «رقابيا» التي كانت تعيشها إسبانيا في ظل نظام فرانكو الديكتاتوري، فقدم عددا من الأفلام الإسبانية الخالصة التي تعتبر علامة من علامات الفن السابع، أبرزها ثلاثيته الرائعة «عرس الدم» Bodas de sangre، و«كارمن» Car-men، و«الحب المرصود» El amor brujo، التي مزج فيها بين فنون إسبانية خالصة

وقديمة وهي موسيقى ورقصات الفلامنكو وفنون السينما، وأدى نجاحه الفني في هذه الأفلام إلى دفعه لتقدم بعد هذه الثلاثية فيلما عن «اللامنكو» مزج فيه بين الروائية والتسجيلية، ونظرا لجوتهه الفني الذي لا حدود له قرر المخرج كارلوس سaura أن يمارس الإخراج في ظل الإنتاج الضخم على الطريقة الهوليوودية في فيلمه «الدورادى»، ولكنه استطاع أن يسهّر الجمهور على الشاشة مسجلا انتصارات إسبانيا بعد فتح أمريكا اللاتينية، ولكنه لم يحقق جديدا يعتبر إضافة إلى مسيرته الفنية، فبقيت أفلامه الحقيقية هي التي يتعامل فيها مع موضوعاته الخاصة، والتي أنتج بعضها من خلال ميزانيات محدودة ماديا لكنها كانت ذات صائد فني ضخم، فهو من المخرجين القلائل في العالم الذين تجحوا فنيا وجاهيريا في السينما الإسبانية، وإن كان بعض النقاد يسموه «مخرج الجوائز العالمية»، رغم أنه لم يحصل لإسبانيا على «أوسكار» أول فيلم إسباني أجنبي، والذي فازت به أفلام إسبانية مرتين خلال السنوات العشر الأخيرة.

دخل كارلوس سaura، عالم السينما في خمسينيات هذا القرن، عندما كانت السينما الأوروبية في حالة متصاعدة من التجديد الذاتي بعد دمار الحرب العالمية الثانية، فكان دخوله إلى حلبة العمل في الفن السابع كإحدى العلامات الخاصة للسينما الإسبانية في إطار السينما الأوروبية، لأن عمل هذا المخرج الفنان كان يمثل اقترابا من التيارات الجديدة الناشئة في بلاد أوروبية أخرى خاصة السينما الفرنسية، لكنه لم يكن يعمل من فراغ، فقد جاء استمرارا لعمل عدد من المخرجين الإسبان السابقين عليه والذين

لا يزال بعضهم يمارسون إبداعهم مثل «لويس بيلنجا»، و«بارديم»، بالطبع بعد رحيل المخرج العبقري لويس بونويل، لذلك كان يبدو واضحا تأثير هؤلاء عليه في بداية أعماله، رغم أنه اتخذ لنفسه خطا مستقيما، لذلك تحول سaura في أعماله الأخيرة إلى نقطة ارتكاز مثلت التلاقى بين تقاليد السينما الوطنية المتوارثة وبين متطلبات التغيير التي تفرضها المرحلة التاريخية الجديدة في أوروبا، فكان بذلك من أوائل الممثلين لما أطلق عليه النقاد اسم «السينما الإسبانية الجديدة».

ولد كارلوس سaura عام ١٩٣٢، نكن بداياته الفنية كانت عام ١٩٥٣ من خلال دراسته العملية في «معهد البحوث والتجارب الفنية السينمائية»، الذي عرف فيه أول علاقة مباشرة مع فن السينما، حيث كان يمارس وقتها التصوير الفوتوغرافي، وظل ملتصقا بعمله هذا حتى عام ١٩٥٧ عندما حصل على دبلوم الدراسات السينمائية في هذا المعهد، وكان مشروع تخرجه فيلما قصيرا بطوان «مساء يوم الأحد - La tarde del do-mingo»، ولكنه سبقه بفيلم آخر «سلام La pax»، لكن الفيلم الأول كان تجربة فاشلة بكل المقاييس، لذلك يعتبر فيلم التخرج هو تجربته الحقيقية.

كان فيلم التخرج الأول يبقى بأن كارلوس سaura يحاول أن يدخل العالم السينمائي الساحر من خلال بوابة الواقعية مع ميل إلى الوثائقية أو التسجيلية، وربما كان تطبيقه لهذا في فيلمه متوسط الطول «كوينكا Cuenca»، الذي أخرجه عام ١٩٥٨، وقبول بنقد جيد، بل اعتبره بعض النقاد من الأفلام ذات القيمة الفنية العالية، وحصل به

الإشارات والتنبيهات

كانت تلقى على بعد من أبطال الفيلم المباشرين، كانت تراقب وتحاول أن تتعلم كيف تتخلص من هذا العنف دون أن تمارسه، بعد أن وضع الدمار النفسي والاجتماعي للحرب.

ومنذ لحظة عرض فيلم «الصيد، بدا واضحا أمام المخرج كارلوس ساورا، أن العلاقة الأخرى التي تحللت من خلاله هي العلاقة بين المخرج والمنتج، وهي علاقة حساسة جدا وذات تأثير فعال على مسيرة كارلوس خلال السنوات التالية من عمله في المجال السينمائي، فقد قرر أن يكون هو المنتج أو على الأقل شريكا في إنتاج أفلامه التي لا تتميز منذ تلك اللحظة مجرد مهنة صناعية سينمائية، بقدر ما هي عملية إبداعية تلقى لها يعتمد على الصورة المعقدة التي يتحول فيها المتحول إلى مرئي، والتجربة المباشرة تختفي وراء التشويجة النهائية للصورة التي تتلقاها الكاميرا لتضفيها على شرائط تطلعا وتفتح عليها عين المتفرج لتعبر بما يراه في فضاء مظلم ومغلق، ليس فيه سوى العيون المفتوحة على عالم يبدو مجسما ومجسدا، ولكنه سرعان ما يتحول إلى نوع من الصدمة التي يتلقاها المتفرج عندما تضاع الأضواء، ويقتد علاقته بما رآه، ليدخل في علاقة أخرى مع الحياة المباشرة بعد أن تكشف تناقضاتها مع ما رآه.

ودخلت تجربة كارلوس ساورا بعد ذلك في منطقتات كثيرة، لكن شهرته زادت وحصل على رسوم عالية موزة عن غيره من المخرجين الإسبان، فقدم للسينما عددا من الأفلام الجيدة التي لفتت إليه الانتباه، ولكن فيلمه «أفراخ الثعربان Cria cuervos، الذي أخرجه عام ١٩٧٦، كان بداية خروجه من نطاق

الطريق المشهورين في التاريخ الإسباني القريب، لكن هذا الفيلم واجه أيضا المشاكل التجارية للفيلم السابق عليه، مما خلق عددا من المشاكل للمخرج مع المنتج.

إلا أنه من الناحية الفنية كان الفيلم بوابة جديدة لكارلوس ساورا للتعامل مع سينما تتحول نحو العالمية، وهو ما دفعه إلى البحث عن مشروع جديد يحقق من خلاله هذا التوجه الجديد، فكان فيلمه «الصيد La caza، الذي أخرجه عام ١٩٦٥، وخلال هذا الفيلم كانت أدوات المخرج مكتملة تماما، ولكن على النسق الذي وضعه لنفسه في فيلمه الأول، فقد وضع في هذا الفيلم مدى تمكن المخرج من التحكم في فضاء وزمن الفيلم بشكل لافت للنظر رغم حجم التجربة الصغير الذي كان يقف من خلاله، فقد كان الفيلم يعتمد على موضوع حساس ومغلق للغاية، ويحتوي على مشاهد عنيفة تحاول أن تفسر مدى هذا العنف الذي كان يضرب المجتمع الإسباني في ذلك الوقت، متأثر من آثار العنف الموجه للأشقاء في حرب أهلية مدمرة، فالشخصيات جميعا - عدا شخصية واحدة، التي تمثل الأمن أو الجبل الجديد الذي تقع على عاتقه مهمة التخلص من هذا العنف - شاركت في تلك الحرب التي لم يكن لها أي مبرر وكان يمكن تجنبها، ونهاية تلك الحرب لم تضع نهاية لأسباب قيامها، الجميع يتقنون لممارسة العنف - الموجه إلى أدوات الصيد أو أرباب الجبال - ولكن في ذكرتهم لون الدماء الذي عاشوه خلال الحرب، فالذكوريات محرك لكل هؤلاء، خاصة أن ثقافتهم محدودة بحدود العقل الإسباني في ذلك الوقت، الذي كانت تسيطر فيه رؤية المنتصر دون أفكار حقيقية تلقى خلالها، ولكن الشخصية التي

على جوانز عديدة في مهرجانات «سان سباستيان، وبليبا، وحصل به أيضا على جائزة نقابة السينمائيين، وهو ما فتح أمام ساورا عالم الإنتاج السينمائي الصعب في تلك الفترة التي كانت لا تزال أسبانيا تعيش فيها آثار الدمار الذي خلفته الحرب الأهلية ويدايات الديكتاتورية العسكرية للجنرال فرانكو.

لكن أول تجربة حقيقية مع السينما من خلال الإنتاج الكبير هو فيلم «الرافيش Los Golfes، الذي أخرجه عام ١٩٥٩ من سيناريو لزميله المخرج المعروف «ماريو كاموس Mario Ca-mus، ولكن من خلال قصة كتبها ساورا نفسه فكان هذا الفيلم مفاجأة في عالم السينما الإسبانية، خاصة الإزدواجية التي استخدمها المخرج في عرض الفكرة، والذي كان أول فيلم إسباني يوازي السينما الفرنسية الجديدة الناشئة في ذلك الوقت، فالقصة تدور في المناطق العشوائية الفقيرة المحيطة بالعاصمة الإسبانية، ولكن من وجهة نظر نقدية.

لكن هذا الفيلم الجيد فلما لم يحقق الظهورات التجارية للمخرج، ولكن هذا كان يرجع في أساسه إلى عوامل خارجية، خاصة تحت سطوة «مجلس الرقيب، الذي اعترض على عدد من المشاهد وقصصا فقدم عملا غير متكامل لم يلقى المتفرج بالإقبال عليه، والرقاب أيضا تصيب في تأخير عرض الفيلم تجاريا حتى عام ١٩٦٢ رغم أن إنتاجه كان عام ١٩٥٩، ثم جاء فيلمه الروائي الثاني «بكانية على قاطع طريق llanto por un bandido، ولكن الفيلم الجديد كان مختلفا في الروائية السينمائية التي استخدمها المخرج في فيلمه السابق، فقد تناولت القصة أسطورة أحد قساظم

الإشارات والتنبيهات

وكانت الفرقة تتكون من فنان وفنانة وفنى أخرس، وتلقد الفرقة الطريق بسبب كثافة الشباب، وتضل طريقها إلى الجانب الفاشستي، فتقع بين يدى قائد الفرقة الإيطالية التى تقاثل إلى جوار الجنرال فرانكو، ويطلب قائد الفرقة منهم أن يقدموا عرضا مسليا لجنوده، ولكن الفرقة التى لم تضع فى حسابها أنها قد تقع فى أيدي «الأعداء» وقسمت فى «مطب» سخيف، لأن «الريپورتاژ» الذى تحمله ليس فيه أى عمل للتسليية من العدو، فعله أعضاؤه من أجل الدفاع عن الجمهورية التى كانت تمثل بالنسبة لهم إرادة الحياة، وتمت ضغط الحاجة قرروا إعداد عمل كوميدى للتسليية، ولكن ما فى القلب يؤلهم فتفجر «كارميلا» البطة بحدث يكشف عن هويتها الحقيقية، ردا على تعليق سخيف من أحد الجنود الفاشيست ضد إسبانيا/ الوطن، فتسقط قنبلة على المسرح مضربة بدمائها التى أخذت العلم الجمهورى الذى صنعه بيديها لثرتيه.

وجد الفيلم «آى كارميلا» قبولا كبيرا لأنه كان من نوع الكوميديا السوداء، ولكنه لم يجد قبولا من الجماعات اليمينية التى قدمت لها الديمقراطية الوليدة فى إسبانيا مصاحبة كبيرة من الوجود فى الشارع الإسباني بعد كل السنوات التى عاشتها وحيدة فى هذا الشارع، ولكن ساورا لم يكتفى إلى الانتكادات التى وجهت إلى الفيلم باعتباره يفتح جراحا اندملت، فهو يرى أنه لن ينعى تكرار ما حدث لابد من أن تظل الذاكرة واعية بما حدث حتى تتجنبه.

ثم لهاجا أجمع قبل عامين بالخارج فيلم عن قصة حياة الفيلسوف الصوفى المسيحي المعروف «سان خوان دى لاكروز San Juan de La Cruz» الذى يعتبر وريث الفلسفة الصوفية الإسلامية

حتى الآن «العيب المرصود El amor brujo» الذى كانت فيه علاقته الخاصة مع راقص ومصمم الرقصات الفجرية للفلامنكو الإسباني أنطونيو جارس Antonio Gades، قد وصلت إلى ذروتها، فقد كان الفنان متكاملين خلال هذه الأعمال الرائعة، ورغم أن كارلوس ساورا قدم عددا من الأفلام خلال عمله فى هذه الثلاثة، إلا أنه كان فى تنفيذ هذه الأفلام الثلاثة هذه يتبع أسلوبا متقربا فى عمله الإبداعي فيها، فالأفلام التى أخرجهها بعد «عرس الدم» وقبل «كارمن» مثل «ساعات لذبة Dulces horas» و«أنطونيeta Antonieta»، كانت أفلاما تنتمي إلى طريقة فنية مختلفة، ونجاحه فى «عرس الدم» و«كارمن» ثم فى «العيب المرصود» دفعه إلى تخصيص فيلم عن «الفلامنكو Flamenco»، حشد له أبرز العاملين فى هذا المجال من فنانى إسبانيا العرويين، ولكن الفيلم كان يعود به إلى فترة التسبيلية أكثر منه فى أى فيلم من أفلام كارلوس ساورا الإبداعية المعروفة.

وقبل فيلمه «فلامنكو عاد ساورا إلى مرحلة الحرب الأهلية مرة أخرى من خلال فيلمه «آى كارميلا.. Ay Car-mela» الذى أعده عن مسرحية تحمل الاسم ذاته، ففسر عن مدى العنف الجوانى الذى كانت عارسة القوات الفاشستية ضد الشعب الإسباني، لأن الجماعات الفاشستية الإيطالية كانت تمارس هذا العنف ضد الشعب الإسباني عندما كانت تقاثل ضد الثورة والجمهورية، وفى الوقت نفسه تحاول أن تبدو حساسة تجاه الفنون.

يبدأ الفيلم بثلاثة أفراد يمثلون فرقة مسرحية متقلة تتجول بين قرى الجمهوريين تتحسمهم من أجل الدفاع عن الوطن الحقيقي وتكسب قوتها أيضا،

السيتما المحلية إلى العالمية، فقد حمل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان «كان» فى تلك السنة.

وعاد عام ١٩٨٠ ليخرج فيلما بدا نوعا من العودة إلى بداياته الواقعية التى تحاول أن تتعامل مع الواقع الإسباني المعاش، من خلال العين الناقدة لهذا الواقع ورفض للعنف الذى بدأ يعود إلى المجتمع، رغم أن شبح آثار الحرب كان يبدو أنه تراجع، ولكن العنف هذه المرة كان وليد تراكمات أخرى تضاف إلى تراكمات العنف التى خلفتها الحرب الأهلية، فكان فيلم «بسرعة بسرعة De-prisa, deprisa» الذى حصل به على جائزة مهرجان برلين، واستخدم فيه بطلا واقعي، فقد كان الفيلم يدور حول شباب مهتمين يحاولون الانتقام من المجتمع من خلال ممارسات العنف والسطو والمخدرات، وأبطال الفيلم كانوا من هؤلاء، حتى إنه عندما كان الفيلم يعرض فى صالات السينما قام البطل/ الممثل بواقعة السطو على البنك بالطريقة نفسها التى صورها السينما، وتم القبض عليه ودخل السجن.

لكن كارلوس ساورا بعد تقديمه عددا من الأفلام التى تعتبر هادية فى مسيرته الفنية دخل بعد ذلك فى حلقة جديدة من حلقات تطوره الدائمة، فقدم للشاشة ثلاثيته الجميلة التى تفوقت على أعماله السابقة، وكانت تمثل منحنى جديدا فى فنه المتميز، فقدم «عرس الدم Bodas de sangre» عن راحة الشاخص الكبير فيديريكو جارييا لوركا، ثم «كارمن Carmen» الأوبرا الإسبانية الشهيرة، التى اعتمد فيها على الموسيقى والرقص مع كم من الأداء التمثيلى المتوازن، واختتمها بأروع ما شهدت السينما العالمية

الإشارات والتنبيهات

عن رومانسية الصحراء والرق والجواري

ق في كتابه للتاريخي المهم «الشخصية العربية في السينما العالمية»، يتعرض المؤرخ السينمائي أحمد رأفت بهجت بالرصد والتحليل لرؤية الآخر للشخصية العربية، حيث إننا ولا شك أسبغنا مطالبين - على حد تعبير المؤلف - بإعادة النظر في موقف السينما العالمية من التاريخ العربي والشخصية العربية.

لهذه السينما بدلا من أن تساعد على خلق جو من التفاهم بين العرب والغرب أكدت مع مرور الأيام أنها لم تستطع أن تتلقى بالآمال العربية خاصة والإنسانية عامة، بل زعزت الثقة والخوف في النفوس وأفسدت على الإنسانية، بشكل عام، أملا عريضا في أن يسود التعاون والتفاهم مختلف الأجناس، وكان عمادها التعمص والتشويه والتزييف والسخرية بشكل لا يبرر الاستمرار في انتهاج رد الفعل السلبي المضطرب.

التاريخ العربي

في البداية يؤكد المؤلف أنه لا بد أن تتوقف أمام المحاولات الغربية لتجسيد شخصية النبي محمد (ص)، فهذه المحاولات تعتبر ذات أهمية قصوى، وعلى أساسها يجب أن يتحدد موقفا من ظهور الشخصيات الإسلامية على الشاشة.

وفي محاولة منه لتقديم المحاولات والمشاريع الغربية التي ترتبط بظهور الشخصيات الإسلامية، يوضح المؤلف بعض الحقائق الموضوعية التي يستخلصها من تاريخ السينما العالمية:

خاصة مجيى الدين بن عربى المرسى، وكان الفيلم بعنوان «الليلة المعتمة la noche oscura»، وتجري أحداثه داخل أحد الأديرة، حيث تتناول الفيلم لحظة المحاكمة الدينية الفلسفية للمعتصم المسيحي بعد أن شاعت أفكاره المعادية للجنة، محاكم التفتيش، التي كانت تعيش كالأنبياء، بينما الجوع يقتل مئات الآلاف من المواطنين الكاثوليكين الذين آمنوا بأفكار المسيح.

ورقم محدودية المساحة أو فضاء الحركة في مسرح الأحداث إلا أن المخرج استطاع أن يحرق الكاميرا مستغلا جوانب جديدة في النقطة، ويعتمد على تضاد الضوء والظل، كمانه فنان تشكيلي بارع يتعامل مع الثقل والفرار، وكان الحوار قصيرا وحادا، ولكن له دلالات محددة وهو حوار يذكّر المشاهد المصري بظلم «الموميا» للراحل، شادي عبدالسلام، واللقطات أيضا، ربما كان هذا الذي شاهدته فيه من تأثير بالألوان القاتمة التي كانت في فيلم شادي وشابهه ملابس أبطال الفيلم مع تشابه ملابس «الرهبان» في فيلم ساورا.

وأخيرا عاد كارلوس ساورا إلى بداياته الطفولية في مدينة «مرسية» التي كانت مدينة طفولته - هذه أيضا كانت مدينة مجيى الدين بن عربى في العهد الأندلسي وألبها ينتصب - فالفيلم الذي يعمل فيه حاليا هو رؤية للعالم من خلال عيني طفل، ويرى بعض الذين شاهدوا تصوير الأجزاء الأولى من العمل أنه عودة إلى مرحلة ساورا الواقعية، ولكنها مزروجة بحسه المرفق في التعامل مع الصورة وتشكيلها، فهو يمثل السينما الإنسانية المختلفة. ■

طلعت شاهين

أولا: كثيرا ما يسره العمل الفني الذي يدور موضوعه حول الرسل والأنبياء إذا أسره تقديمه فنياً، أو أرجع مغزاه العام إلى تفسير دون آخر، أو اعتمد على بديهية خلقية غير سليمة، فيخلق العمل الفني بذلك حيويته وقوته التصويرية وكل مائه من قوة الإقناع، ونجاح بعض الأفلام التي صورت شخصية «المسيح»، عليه السلام لا ينهى أن يحملنا على تبسيط القضية، لأن أغلبية هذه الأفلام استغلت استقلالاً بشعا على يد أعداء المسيحية من السينمائيين اليهود وأصحاب الاتجاهات اللايدية.

ثانياً: إن الفيلم الذي يتسمى بالضرورة إلى السينما التاريخية ومن الشريط الضرورية لهذه السينما إقامة علاقات معينة بين الأطراف المتسولة عن عالم السينما وبين النظام العام للسلطة، والإنتاج المالي سواء في الشرق أو الغرب يوضح بدرجة كبيرة العلاقة المباشرة بين ما تهدف إليه السلطات الرسمية وما يهدف إليه المنتجون من وراء عمل الأفلام التاريخية عامة، والدينية خاصة.

ثالثاً: وإذا افترضنا أن النية الحسنة قائمة بأن كل العناصر المادية والفنية كانت مهية بحيادية لتقديم فيلم عن الرسول أو الشخصيات الإسلامية فستواجهنا الحقيقة التي تؤكد أن تقديم الحقائق الدينية أو التاريخية بشكل غير متحيز من خلال السينما أمر صعب المثال بل صعب الحدث أيضاً، فكلور من الشخصيات التاريخية في حدث ما يستغنى عنها تماماً، أو قد تبرز بشكل مبسط وصغير جداً كما أن كثيرا من الأحداث تخلق ليتمكن السرد درامياً

الإشارات والتنبيهات

بالقصة إلى نهاية معقولة، وقد استوعب المخرج مصطفى العقاد هذه الحقائق بعد تقديمه لفيلم «الرسالة» حيث يقول: «فيلم الرسالة كموضوع أصعب به، ولكن المحظورات التي واجهتها جعلت من الصعب على تكثيف ومتابعة الشخصيات من الناحية الدرامية، حيث كانت الشخصية تقتل في فترة معينة لتظهر شخصية أخرى بعد ذلك مما أفقد الفيلم للتسلسل الدرامي من بدايته إلى نهايته.

الحروب بين العرب والمسيحية

تلبهت القوى اليهودية - كما بين أحمد رأيت بهجت - في السينما الأمريكية والأوروبية منذ نشأة السينما، إلى ضرورة تشويه التاريخ الإنساني في كل فتراته للحصول على أفكار تتساند وتدهم قضاياهم الدينية والسياسية، واستدأوا هذه الأهداف قبل الحكم العربي لإسبانيا وجنوب إيطاليا موضوعاً للأكاذيب المناهضة للتاريخ العربي والإسلامي، وموضوعاً للمحاولات التي يبذلها اليهود في سبيل إظهار العرب بظهر الفزاة القساة للأراضي والقتالين المسيحية مع تجاهل تام للدور المصري في ازدهار الثقافة والعلم والمصاهرة في الأندلس، ورغم أن الأفلام اليهودية التي صورت أحداث الحروب الصليبية في فلسطين وإسبانيا وإيطاليا، كانت تحمل شعوراً يتميز بالعداء والكراهية للإسلام والعرب، فإن بعضها حاول أن يتأري خلف ادعاء التعاطف مع شخصيات عربية مثل «الناصر صلاح الدين الأيوبي» و«السلطان الكامل»، ولكن من السطو الدني نفسه الذي أنتج هذه مهاجمة الكاثوليكية من خلال مفارقة شخصيات مثل «الملك الإنجليزي ريتشارد الأول،

المعروف بقلب الأسد والفارس الإسباني روجيرو المعروف باسم «السيد»، والكاهن «فرانسيس الأسبريني» الذي كان منافساً للحروب الصليبية، وكان في نزاع دائم مع الكنيسة الكاثوليكية.

التنار والعرب

عندما قدمت السينما العالمية شخصيات الفزاة من التنار (بأى ذكر التنار والمفول في المراجع التاريخية بمعنى واحد)، كانت تضع دائماً في الاعتبار حقيقة تاريخية مهمة، وهي أن التنار وجدوا عند غزو الشرق حلفاءهم الطبيعيين من الصليبيين الذين نالوا من الهزائم على أيدي أبناء الشرق العربي ما جعل سلطانهم على وشك الزوال، ورغم أن التنار لجبهة العربية المصرية - الشامية في موقعة عين جالوت أقصد خطط التنار والصليبيين، بل أنقذ أوروبا التي زحف إليها جحافل التنار بعد ذلك، وجعل أهلها يدركون أن أبناء الشرق العربي قادرون على مواجهة البطش والصلوان، إلا أن الرؤية الغربية كانت دائماً ترى في قادة التنار أبطالاً يسعون إلى تمدين شعوبهم من خلال الاطلاع على الكتابات الكلاسيكية واليونانية والرومانية وحطم على اعتناق المسيحية.. وفي النهاية هم قاهرون لا يرحمون أعداءهم المسلمين في خوارزم الإسلامية وفي شمال الهند وفي بغداد وفي دمشق.

وكان من الطبيعي أمام هذه الرؤية أن تكون الأفلام المأخوذة من تاريخ قادة التنار أمثال جنكيز خان وهولاكو وتيمورلوك وقوبلا خان، ملأهم عبود للذين عرفوا كأخطر أساتذة شهدهم التاريخ في مجال التخريب والتدمير، بينما اختفت تماماً الشخصيات الإسلامية

التي حاربتهم من أجل تحرير شعوبها من أمثال قطر الملك المنصور والظاهر بيبرس، بل وصل الأمر إلى تجاهل تام لتاريخ الإسلام الأسوي، ولاسيما تاريخ العصر الذهبي للدولة المملوكية بين نهاية القرن الرابع عشر وأواسط القرن السادس عشر، ففي هذه الدولة الممتدة عبر الهند وباكستان وأفغانستان حكم المفلول باسم الإسلام، وتركوا آثارهم وهدمواهم وأضرحتهم ومنها تاج محل، وباستثناء الأفلام الهندية والباكستانية التي عالجت بعض ملاحم الإمبراطورية المملوكية في بلاد الهند والسند من خلال حياة الحكام المفلول الكبار من أمثال بيبرسين وأكبر والأمر أن تجد في السينما الغربية أي اهتمام بتسجيل الأمجاد والتأثير العظيمة لهؤلاء المفلول، رغم أن جدهم الأكبر هو الفاتح جنكيزخان الذي أضافت السينما الغربية بعقله وقسوته.

مصر من محمد علي إلى ثورة يوليو

يؤكد المؤلف أن محمد علي كان يجمع بين الطموح وبعد النظر بدرجة لا مثيل لها في أي حاكم شرقي آخر في القرن التاسع عشر، وواضح لمن يتتبع تيارات السينما العالمية أن شخصية محمد علي بالذات - رغم تمثيلها - لم تجد صدق لها في السينما العالمية إلا من خلال الأفلام التي صورت عن إنشاء قناة السويس والدور الفرنسي في ذلك، وهو الشيء نفسه الذي حدث لثريته أمثال الخديوي إسماعيل والأمير سعيد، أما الملك فاروق فقد كان موضوعاً لبعض الأفلام التي يأتي في مقدمتها فيلم «عبد الله الكبير» الذي كان في واقع الأمر انعكاساً لسلوكيات هذا الملك الذي طردته الثورة المصرية وأزلته عن عرشه عام ١٩٥٢.

الإشارات والتنبيهات

سبيل البحث عن هويتها الذاتية، والتنشيطات الدعائية التي ارتبطت بالمرأة العربية لها اعتبارها لأنها تقدم لنا لمحة لطبيعة التعامل مع شخصيتها، وتمتد الدعاية التي واكبت ظهور المسئلة الأمريكية تيدا بارا نموذجًا للدعابة المضادة للشخصية العربية، فهذه المسئلة اعتبرها اللقاد أولى فئات الإغراء في السينما العالمية، وأول امرأة أظهرت الجاذبية الجنسية هناك على الشاشة، مع بداية ظهورها أفشأت دور النشر في هوليوود في الدعاية لها باعتبارها ذاتًا عربية الأصل، وأن اسم تيدا Theda هو إلا ترتيب جسيدي لكلمة «الموت»، Death، وأن «بارا Bara» هي نفسها كلمة «عرب Aarb»، بعد قلب ترتيب حروفها، ولودعوا زعمهم النشطاء لها كثيرًا من الصور بين أشجار النخل فبدت في شاة الشبق، أو وأقله والهيكل العظمي متناثره عذ قديمها.

ويستعرض الكتاب لعدد آخر من الموضوعات المهمة من خلال رؤية السينما العالمية لنحو العربي وتوظيفها لحكايات ألف ليلة وليلة والقصص والرقص وروايتها المعاصرة للعربي واليهود، ومن أهم ما قدمه المؤرخ السينمائي أحمد رأفت بهجت في كتابه عن «الشخصية العربية في السينما العالمية، هو هذه الفيلوجرافيا التي ختم بها كتابه التآريخي المهم والتي حصرت قرابة مائة وخمسين فيلمًا من الأفلام التي تناولت الشخصية العربية بدءًا من عام ١٩١٥ حيث قدمت السينما الأمريكية «بساط الريح»، وانتهاءً بعام ١٩٧٥ حيث قدمت السينما الأمريكية أيضًا فيلم «الرياح والاسد».

ترتبط بمعنى القموض والهبة والنفوس من المهجول وأحيانًا تصريح في نظر رؤاها مؤلفًا لأسرار لا تصل إلى مغزاها عقولهم، وإذا كان العرب قد استجوا حول الصحراء القصائد والأشعار، فإن الغرب قد تسج حول الصحراء مئات القصص التي كانت في جوهرها توحى بأن حياة الإنسان العربي عندما تتوحد شخصيته مع القفار والأودية تصبح حياة موحشة لا يقصها إلا العلم بامرأة بيضاء.

ويعد أن يستعرض المؤلف أبرز الأعمال السينمائية التي تميزت للإنسان العربي وعلاقته بالثقافة الأوروبية، ولفتح ملف «العربي واليهودي» ورؤية السينما العالمية لملائقتهما والذي يستخلص من متابعتها لهذه العلاقة أن السينما الغربية في الوقت الذي ركزت فيه على وحشية العرب وتخلطهم الحضاري من خلال رومانسية الصحراء، كان البطل اليهودي عندما يواجه الشخصية العربية يغطي في مواقفه بالتماسك الفلكي الذي يجر فيه يتابع القوة في مواجهة المشاكل والأخطار، وهنا كان لا بد أن يظهر ومن حوله حالة من الأحاسيس الإنسانية والعلم التقني، والرهبة الصميمة لمعرفة تاريخ الصدام من خلال الآثار اليهودية وأساطير العهد القديم.

المرأة العربية

في هذا الفصل يخلص المؤلف إلى أن الدارس للسينما العالمية يستطيع أن يكتشف بسهولة أن المرأة العربية كانت ومازالت متبعا خاصيًا لكثير من الموضوعات الناتجة عن علاقتها بالرجل الأوروبي، أو بسقوطها في براثن التخلّف، أو اضطراب أعصابها نتيجة معاناتها في

وكان التعامل الأول للسينما العالمية مع ثورة ١٩٥٢ من خلال تجسيد شخصية الملك فاروق، وكان فيلم «عبد الله الكبير» ١٩٥٦ الذي مثله وأخرجه وشارك في إنتاجه اليهودي الروسي الأصل جريجوري راتوف يدور حول حاكم ظالم وفاسد خلق عن عرشه بإرادة الشعب.. وكان الفيلم يعتمد على بعض المشاهد المثيرة التي كانت تذلل للناكم أن يتعلم بمشاهدتها مع أسدقائه الفاسدين، فقدم المخرج المشاهد ذاتها للجمهور ليعلم بدوره لرويتها ناسيًا أو متناسيًا الغرض الأساسي الذي من أجله أُنشِج هذا الفيلم مما دفع الرقابة المصرية إلى اقتطاع ما يقرب من ٢٠ دقيقة من المشاهد المأجدة لتضمن المشاهد العربي من آثارها الضارة، وتذكر أحداث الفيلم حول شخصية عبد الله الكبير (جريجوري راتوف) ملك يونان الذي نراه يعيش في مدينة مولت كارلو الفرنسية بعد خلعته من عرشه، وفي إحدى النوافذ الليلية يسترجع أحداث الماضي، وكيف كان يعيش في وطنه حاكمًا فاسدًا، وكان خياله الدافق لا يتوقف أبدًا وهو يسترجع صورة قصوره التي امتلأت بالمجون وحاشية السوء وكيف كان يجمع المال عن طريق الرشوة والممار والابتزاز في الأسلحة القادمة التي كانت سببًا في هزيمة جيشه، ويتعاشى الفيلم عناصر الصراع التي أدت إلى قيام ثورة يوليو.

أسطورة الشيخ

يؤكد المؤلف في بداية هذا الفصل أن الصحراء العربية كانت ومازالت في سبطنها واتساعها تبعث في نفس الإنسان شتى المشاعر والأفعالات، فهي أحيانًا

را ح س ل و ن

سمير القلماوي أستاذة الأساتذة

والدراسات النقدية والأدبية

قاحمل في حقك دين العمر لأستاذة الأساتذة الناقدة الزائدة د. سمير القلماوي، ولا أنسى تشجيعها لي في أوائل طريقي النقدي وتبليغها قضية كُتاب الصنوفيات التي قدمت عنهم دراسة فأسرعت بإصدارها لي في عهد توليها هيئة التأليف والنشر في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات والذي كان عهداً ذهبياً من عهود التأليف والترجمة والمجلات الثقافية والفنية التي أسست لإصدارها.

وفي ظل هذا الإحساس بالتقدير والاحترام عدت أستعيد دورها في تأسيس وعقلنة وعلمنة مناهج الدراسات الأدبية وبناء قواعد معاصرة لها أصالتها للنقد العربي المعاصر، ونقل وعرض النظريات الأدبية والنقدية من اليونان حتى عصرنا الحديث وريادة دراسة الأدب والنن الشعبي وفتحها هذا الطريق في مناهج الدراسات الجامعية فأحدثت بذلك ثورة أدبية وفنية تراثية وشعبية مازالتنا تصد لها سمارها حتى الآن، وذلك في رسائلها، أنف ليلة، وليلة.

وستتوقف بالعرض والدرس والمنافسة لبعض كتابات ودراسات وبحوث

سمير القلماوي في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات لكي نذكر كم كانت هذه الأستاذة امتداداً حياً ومستتباً وخلقاً لجهود أستاذنا طه حسين في فهم وإدراك أهمية المنهج النقدي التاريخي والتأثري وتحديد محاور العملية النقدية بين الناقد والمؤلف والنص والقيم ومحاولة الإجابة عن القضايا النقدية المثارة حتى الآن عن علاقة الأدب والنقد بالعلم، والأدب بالواقع ومطى الفن وموقف الكاتب السياسي وقبيلة الأدب وقضايا الشكل والمضمون، وبحث تراثنا النقدي بعين معاصرة... إلخ.

في كتابها، اللند الأدبي، تقول بتواضع، لأحد هذه المحاضرات بحثاً وماهى نظم، إن هي إلا محاضرات للطلاب، كما أفهم معنى المحاضرات، أى توضيح لمعالم الطريق وإلقاء الضوء على مافيها من صعاب، إن في البحوث والرسائل الطبية والتأليف مقالاً العلم نفسه، وما محاضرات الطلاب إلا دليل ومرشد ومنظم ومفسر.

وهي تعدد موضوعها علماً بأن لديها نصاً ومؤلّفاً ومثلياً فن، وبحول النص قروء وملايسات وحول المؤلف قروء وملايسات وكذلك حول الناقد أو متذوق الفن قروء وملايسات، وكل هذه الأعلام في صحراء النقد متشابهة بترائنها تضامياً تاماً لا يمكن الفصل بينها، فالنص لا يمكن أن يفصل عن صاحبه أى مؤلفه والمتذوق لا يمكن أن يفصل عن النص ولا ماعد متذوقاً.

على ضوء هذا التثديد لدرس:

١- الناقد.. هل مهمة الناقد أن يحكم على الأثر الأدبي أم أن مهمته تقف عند مجرد الدرس والفهم والتحليل، وهي تبحث هذه المسألة منذ أفلاطون وأرسطو حتى إيركسبري، واتن، ونرويتس، لتحديد الفصل بين عملية تحليل وترجيح النص

لكشف الدلالة والمعنى وليس تاريخ الأدب الذي يبحث عن مؤثرات خارجية للنص الأدبي، ثم لنناقش.

٢- المؤلف فئتين الصلة المهمة بين المبدانين: ميدان المؤلف نفسه وميدان ماحوله من مؤثرات للرى كيف يمكن أن تتداخل كما تتداخلت هذه المبدانين مختلف فيها الموضوعات اختلاطاً يصعب في بعض الأحيان أن تثبت معانيه، ونعود لنقسم الأمر في تفريق أرسطو منذ أربعة وعشرين قرناً بين التاريخ والفن، وقد بين الاختلاف الجوهرى بين ميدانيهما، إن التاريخ يعنى بالواقع هو مقيد به، ولكن الفن أكثر فلسفة من التاريخ فهو يعنى بالإنسانية ما يتشامل من خلال هذه المفردات من أحداث التاريخ، إن الفنان يرى في الحوادث التاريخي الحقيقية الإنسانية كلها، وهو يضع هذا الواقع كما نعرف ليدل على ماقد فهم هو من هذه الحقيقة لا في حال نفسية بعينها ولكن في ظل أحوال كثيرة أيضاً، أما.

٣- النص فماذا النقد الحديث يسير نحو تشديد النص الأدبي، وحصر الجهود حوله حتى أصبح النص شيئاً شبه مقدس في عالم النقد يجب أن يستأثر بكل انتباه الناقد ودراساته، كما يجب أن يكون كل شيء لدى الناقد وقرانه على السواء.

وميدان دراسة النص ينقسم إلى قسمين طبيعيين يتلاقان آخر الأمر ومنهما تخرج الحقيقة الكبرى في النقد وهي النص نفسه، أما القسم الأول فهو الأداة التي يستعملها الفن الأدبي ومصاصها والثانى الصور أو الأشكال التي خرجت عليها الروائع الأدبية من شعر وإلى وقصص ومسرح وهكذا.

وأخيراً لنناقش قضية القيمة والميزان هل هو جودة النص بمعنى إحتكامه الفني والجمالي وتحقيقه للذة عند المتلقى، أم هو الموقف الأخلاقى أم هو الكشف عن

الإشارات والتنبيهات

سعد الله ونوس

وأحزان المسرح العربي

ق والجنة مائلة للطبع، فجعلنا
بغير وفاة الكاتب المسرحي
العربي الكبير «سعد الله ونوس» بعد
صراع مع المرض دام خمسة أعوام،
واجه فيها الكاتب الموت والمرض مواجهة
مشرقة، إذ تصدى المرض بالكثافة
وتحدى نفسه التي أصابها اليأس من
تردى الوضع العربي، فأقعدها عن الكتابة
المسرحية ثلاثة عشر عاماً، تحدى نفسه
لعم، حين داهمه المرض، فانتج خلال
مرضه أجمل أعماله المسرحية.

بدأ «سعد الله ونوس» الكتابة
للمسرح في أوائل الستينيات ملحاً
للمسرح الأدبي المعنى بالأفكار وموقعها
أكثر من اهتمامه بالمشاهد المسرحية
ولمها، ثم تحول إلى المسرح التعليمي
الذي تطور عنه بعد سفره إلى فرنسا
والتقائه بمختلف التيارات الإبداعية
للمسرح الفرنسي والأوروبي، متحازاً في
سياق تطوره إلى المسرح الأمازيغي
الطبيعي وخاصة المسرح البروفشي
اللمعي الذي اعتمد «نوس» وأفاد كثيراً
من الحلول التي قدمها للمسرح مثل كسر
الإيهام، والحكاية داخل الحكاية، وتقنية
«اللب» بالانتقال على المتلحرج ودفعه
للاشتراك في العمل المسرحي.

على مستوى شأن ظل سعد الله
ونوس عبر مسرحياته الثالية منشغلاً
بجزئية أثيرة لديه، وهي طبيعة السلطة
وعلاقتها بالمتلقين، في «حفلة سمر من
أجل هـ حزينان»، في «مغامرة برأس
المملوك جابر»، في «الملك هو الملك»، في
«طقوس الإشارات والتحولات»، وفي
«معلمتنا تاريخية»، فهذه الجزئية

مجرد الوحي لا الثقل نفسه، ينل الشاهر
منها ما يريد ويستخلصه ولا يمثل الكل دون
حساب.

والمحاكاة عند أرسطو ليست نقل الواقع
المحدد، بل رؤيته في الإمكان لا محدود
وفي صيرورته، وهي الأساس للمذهب
الكلاسيكي وأساس مفهوم الواقعية.

وأخيراً لتتوقف عند دراستها الرائدة
في الأدب للشعبي «ألف ليلة وليلة»،
والتي نالت عنها درجة الدكتوراه، وتكتلي
بكلمات، «طه حسين» عنها، لم تجره
رسالتها منسقة من ألف ليلة وليلة
والصارقة عنها، وإنما جاءت مشوقة
لأنها مرغبة فيها، لأنها أظهرت ما فيها
من كنوز لا تكرر، وأظهرتها بحيث تشوقك
إلى تلمسها بنفسك في مصادرها، فكترا
ألف ليلة وليلة في أوقات الجد والفراغ
جميعاً إنها كتاب من كتب الأدب يقرأ في
سِر ويوجد القارئ فيه متاعاً للنقل.
والذوق جميعاً، ثم تأتي البراعة في هذه
الرسالة من أنها بعد هذا كله دليل دقيق
للذين يريدون أن يقرأوا ألف ليلة وليلة
قراءة تعتمد على الرؤية والتفكير، فهي
قد ألقت لثقاتها وجمعت متفرقة ولادمت
بين أحاديثه المتناثرة..

ولقد عدت لعدد من الدراسات
والعقالات التي نشرتها سهر الكماوي في
مجلات «الكاتب المصري» و«الثقافة»،
و«البيان»، فوجدت بقلعة علمية لأحدث
قضايا النقد النظري والتطبيقي وفنون
الأدب، وهنا تحتاج دراسات موسعة
لأنها أصالة وخطورة الدور الرائد الذي
قامت به هذه الأستاذة الجادة المهيبه
ولكن ضيق المجال لا يسعنا.

رحمها الله وحفظ لها حب تلامذتها
في مرحلة الشيخوخة المزهقة التي
يعيشها الأدب. ■

عبد الرحمن أبو عوف

جوهر وحقيقة الواقع وتجاوزه إلى الأرقى
والمسطرة على قسوتين الضرورة
الاجتماعية، ومعادنها تستعرض القضية
منذ «أرسطو» حتى «اليوت»، وتتلقى معه
أنه لا بد للنقد من أن يضع لنا الموازين
ويصحح لنا الأحكام، ولا بد له كل سانة
عام أو لحوها من أن يراجع هذه الأحكام،
القدسية ليصوغها في ضوء التغيرات التي
طرأت على الإنسانية صياغات جديدة أو
يعدها تعديلًا شاملاً إذا لزم الأمر.

أما كتابها «في الأدب»:

١- المحاكاة فهو مشروع طموح كانت
تعد له مناقشة قضايا ماهية الفن وعلاقته
بالفلسفة والاجتماع والاقتصاد والعلم بل
تعالج موضوع المحاكاة بالذات وعلاقتها
المعقدة بماهية الفن وكانت تود أن تلحقه
بدراسة عن أداة الأدب ووظيفته حيث
تكتمل الصورة من الماهية والأداة والوظيفة
على نحو من الاتساع ولكن مشاغل
الجامعة ثم تولي مسئولية هيئة التأليف
والنشر منعتها من تحقيق طموحها.

لقد كان أفلاطون أول من استعمل
كلمة المحاكاة في الفن ليريد بها شيئاً
محدوداً فاستعمل على اللفظ بحدّة
استعماله، مما دعى بعض النقاد لتفسير
ظاهر التناقض في نظرية المحاكاة عند
أفلاطون على هذا الأساس، أساس جده
استعمال اللفظ وعدم تحديد معناه نتيجة
لذلك، ولقد قامت نظرية المحاكاة عند
«أفلاطون» على نظرية المثل وهي بداية
الفكر النقدي المثالي وأساس نظرية الفن
لنفس، أما نظرية المحاكاة عند «أرسطو»
كما أوردها في كتابه «فن الشعر» فهي
كشف عن الحقيقة وتمثيل للجوهر
والحقيقة لا الصورة، وما الصورة
الضارجية إلا وسيلة من وسائل
الاستشفاف، أو هي في مصطلح النقد
الحديث أداة من أدوات إخراج الفن
كالقصص والألوان والأنغام ومحاكاة
الناس إلا مادة الفن ومحركاتهم إلا

الإشارات والتنبهات

- ماهية السلطة وتحولاتها - كانت شأغله الأساسي الذي تجلّى واضحاً وصريحاً في مسرحيته الشهمة ، الملك هو الملك ، حيث رموز السلطة من تاج وصولجان وعرش هي في ذاتها منظومة من القيم تتحرك بقض النظر ضمن بدخلها سواء أكان ملكاً حلاً أو واحداً من عامة الشعب البسطاء ، وهي الجزئية التي عولجت في هذه المسرحية بكثافة ووضوح ومقدرة مسرحية عالية .

اعتمد سعد الله ولويس - شأنه شأن كتابنا المسرحيين الكبار - جزاية البحث عن مسرح عربي ، فالصيغة التي أطلقها يوسف إدريس وتلقاها منه بعد ذلك عدد من الكتاب المصريين والعرب وجدت صدقاً واسعاً عند سعد الله ولويس ، فعكف على التراث العربي مستخلصاً تيمات من التراث الشفاهي أو التراث المدون وخاصة ألف ليلة وليلة ، عاملاً على تطويرها وإلباسها ثوباً مسرحياً يفيد من أشكال

وتكنيكات المسرح الأوروبي وخاصة «البريختي» ، فقدم للمسرح العربي إسهاماً مهماً ، استطاع من خلاله أن يصوغ هيوماً العربية الملحة في شكل مسرحي عربيّ وقف جنباً إلى جنب مع المسرح العالمي الحرير .

وداعاً سعد الله ولويس ، لا ليس وداعاً فأنت باق بيننا بعملك وفكره وإضائه للفنى . ■

كريم عبد السلام



الغلاف الخلفى

احمد عربى (١٨٤١ - ١٩١١)

بريشة الفنان : جودة خليفة

